

La infancia como constante y su evolución en la obra cinematográfica de Steven Spielberg



**TESIS DOCTORAL DE
Antonio Sánchez-Escalonilla García-Rico**

**Dado de Baja
en la
Biblioteca**

Se recuerda al lector no hacer más uso de esta obra que el que permiten las autorizaciones Vigentes sobre los Derechos de Propiedad Intelectual del autor. La Biblioteca queda exenta de toda responsabilidad.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Ciencias de la Información
Noviembre de 1993
T.D. 277

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Ciencias de la Información
Noviembre de 1993

ÍNDICE

Introducción	9
1. La infancia de Steven Spielberg	21
1.1. La niñez de un futuro genio	21
1.1.1. El matrimonio Spielberg	22
1.1.2. Tres hermanas chillonas	24
1.1.3. Espectros en el hogar de los Spielberg	25
1.1.4. La pasión por las estrellas.	27
Experiencias de un pequeño de ciudad residencial	30
1.1.5. Un niño asustadizo y mediocre	31
1.1.6. Ausencia de amigos	34
1.1.7. Una familia: "La mejor experiencia de mi vida".	37
La apuesta por el cine de valores	37
1.1.8. El divorcio de Arnold y Leah	41
1.2. El influjo de la televisión y el cine	41
1.2.1. Los espacios televisivos para niños durante los años 50	45
1.2.2. Tres series favoritas	47
1.2.3. El pequeño Steven descubre el cine	52
1.3. El cine: una afición llamada a ser vocación	52
1.3.1. Rodajes infantiles en estudios caseros	54
1.3.2. Especialización progresiva	55
1.3.3. Un <i>western</i> de tres minutos	57
1.3.4. El cine se convierte en pasión.	59
1.3.5. <i>Escape to Nowhere</i> : una cinta de guerra a los 14 años	60
1.3.6. El cine como escape de un adolescente	61
1.3.7. Un largometraje de ciencia-ficción: <i>Firelight</i>	64
1.3.8. El brusco final de la etapa infantil	68
2. Un estudiante de Filología, a la conquista de Hollywood	72
2.1. Amblin.	74
2.2. En los platós de Universal Television	76
2.3. <i>El Diablo sobre ruedas</i>	82
2.4. La rutina de la televisión	

2.5. Loca evasión	85
2.5.1. Un primer esbozo de las constantes infantiles y personales.	88
2.6. Tiburón	92
2.6.1. Algunos elementos personales	96
2.7. El triunfo del escapismo infantil de los 50	99
 3. Encuentros en la Tercera Fase: el primer filme personal	101
3.1. Argumento de <i>Encuentros en la Tercera Fase</i>	112
3.2. Las claves infantiles	118
3.2.1. Barry, el amigo favorito de los extraterrestres	118
3.2.1.1. Referencias a Peter Pan	119
3.2.1.2. Walt Disney y el <i>espíritu de Pinocho</i>	122
3.2.1.3. Jugando con los extraterrestres	124
3.2.1.4. Barry y los hijos de Roy Neary	128
3.2.1.5. Identificación de Spielberg con Barry	130
3.2.2. Claude Lacombe: Truffaut ante las cámaras	131
3.2.3. Roy Neary: "Una persona normal en circunstancias extraordinarias"	136
3.2.3.1. Proyección de Spielberg en Roy Neary	137
3.2.3.2. La rutina de la vida corriente. El marco <i>suburbano</i>	140
3.2.3.3. Una familia desquiciada. De nuevo, el <i>espíritu de Pinocho</i>	141
3.2.3.4. Un milagro para acabar con la rutina	145
3.2.3.5. La soledad de Roy Neary en el entorno familiar	149
3.2.3.6. Los Neary, una familia de clase media <i>suburbana</i>	153
3.2.3.7. "El mensaje es escapismo"	155
3.2.3.8. Un sueño cumplido	159
3.2.4. Extraterrestres, niños y ángeles	164

3.2.4.1. Un guión en clave religiosa. Jua­dís­mo contra calvinismo	165
3.2.4.2. La esencia infantil de los alienígenas: ruptura con los clichés de la Guerra Fría	171
4. Doctor Jones, del Marshall Institute de Connecticut. El retorno del héroe	178
4.1. <i>1941: historia de un fracaso</i>	178
4.2. <i>En busca del arca perdida</i>	181
4.2.1. Un guión de acción	183
4.2.2. Algunos datos sobre el "sueño de George Lucas"	184
4.3. <i>Indiana Jones y el templo maldito</i>	187
4.4. <i>Indiana Jones y la última cruzada</i>	192
5. <i>E.T., el Extraterrestre</i>: un álbum familiar	197
5.1. Argumento de <i>E.T., el Extraterrestre</i>	205
<u>Primera parte: Infancia y amistad. Vínculos entre Spielberg, Elliott y E.T.</u>	
5.2. "He esperado esto desde que tenía diez años". Proyecciones de la niñez del director	212
5.2.1. Steven y Elliott	212
5.2.1.1. La figura del padre	215
5.2.1.2. Ausencia de amigos	218
5.2.2. Los riesgos del intimismo	221
5.2.3. Un estilo de vida	223
5.2.4. El cuarto de un niño como puerta abierta a otras dimensiones	226
5.2.5. La segunda proyección de Spielberg	230
5.2.6. Personalismo y biografía	233
5.3. Elliott y E.T.: una amistad sin barreras materiales	235
5.3.1. La soledad como vínculo	235
5.3.2. La primera comunicación entre dos mundos	239

5.3.3. El concepto de <i>simpatía</i> según Spielberg	240
5.3.3.1. Miedo a la separación	242
5.3.3.2. Miedo a los adultos	243
5.3.3.3. Algunas expresiones divertidas	244
5.3.4. Verbos en plural	246
5.3.5. Otros ejemplos de clarividencia	248
5.3.6. Un código común de quince palabras	249
5.3.7. La enfermedad de Elliott y E.T.	254
5.3.7.1. La muerte de E.T. y la soledad de Elliott	256
5.3.7.2. La fidelidad de Elliott	258
5.3.8. El legado de un extraterrestre	259

Segunda parte: Infancia, técnica y fantasía en *E.T.*, el Extraterrestre

5.4. Infancia y Fantasía: la fusión extraordinaria de dos mundos opuestos a la realidad de los adultos	262
5.4.1. La fe, virtud infantil por antonomasia	265
5.4.2. E.T. como embajador del Reino de la Fantasía	271
5.4.3. Los adultos en el mundo de Elliott y E.T.	274
5.4.4. El enigma de la muerte de E.T.	279
5.4.5. La resurrección de E.T. y la fe de los niños	280
5.5. El reflejo de la infancia y la fantasía en la técnica cinematográfica de <i>E.T.</i>, el Extraterrestre	288
5.5.1. "Fantasía realista". Filmando lo cotidiano	288
5.5.1.1. La vida familiar del suburb	289
5.5.1.2. La moda juvenil	291
5.5.1.3. Una pesadilla real	291
5.5.2. La improvisación como técnica cinematográfica	293
5.5.3. Fórmulas que demuestran la oposición entre dos mundos	297
5.5.4. El apoyo de la fotografía	301
5.5.5. La banda sonora de John Williams	305
5.5.6. Un muñeco mecánico con corazón humano	307

6. Nace un nuevo estilo cinematográfico	311
6.1. Amblin Entertainment: Spielberg crea escuela	311
6.2. "Producida por Spielberg"	315
6.3. <i>El color púrpura</i> . El niño de Phoenix empieza a madurar	317
7. <i>El Imperio del Sol</i>. Un punto de inflexión en la obra infantil de Spielberg	326
7.1. Argumento de <i>El Imperio del Sol</i>	332
7.2. La muerte de la inocencia. Réquiem en tres actos	339
7.2.1. Primer acto: La infancia de un <i>taipán</i> llamado Jim Graham	341
7.2.1.1. La pasión por los aviones	342
7.2.1.2. Dios vive entre aviones	348
7.2.1.3. El lujo y la opulencia en el "París de Oriente"	352
7.2.1.4. Los héroes favoritos de Jim	355
7.2.2. Segundo acto: Un "chico difícil", prisionero del Sol Naciente	356
7.2.2.1. Nuevamente, el fantasma de la separación	356
7.2.2.2. Basie: "un superviviente nato"	358
7.2.2.3. La palabra, herramienta pragmática en la nueva educación de Jim	362
7.2.2.4. Un campo de concentración transformado por la magia infantil	364
7.2.2.5. Basie y el doctor Rawlins: tesis y antítesis	367
7.2.2.6. Jim descubre la muerte	369
7.2.2.7. Jim, desgarrado entre Basie y Rawlins	370
7.2.2.8. El recuerdo de los padres	375
7.2.2.9. El último día de la infancia de Jim	376
7.2.3. Tercer acto: La maleta de un niño flota en el puerto de Shangai	380
7.2.3.1. La madurez asumida: el mar se traga una maleta repleta de recuerdos	383
7.2.3.2. De nuevo, el tema de Dios	384
7.2.3.3. La bomba atómica. El fin de la inocencia de Jim se extiende a toda la humanidad	386
7.2.3.4. Una última exaltación de alegría pueril	392
7.2.3.5. Un féretro flotante	393

7.3. Steven Spielberg y Jim Graham	395
8. <i>Always</i>. El amor no es para siempre	398
8.1. El amor según Spielberg	404
8.2. Argumento de <i>Always</i>	407
8.3. "Un amor que arde lentamente"	409
8.4. Constantes inevitables de infancia	411
9. <i>Hook</i>. Steven Spielberg regresa a Nunca Jamás	415
9.1. Argumento de <i>Hook</i>	429
9.2. Steven Pan y Peter Spielberg: "¡Soy padre! ¡He encontrado mi pensamiento alegre!"	
9.2.1. Proyecciones de Steven en Peter Banning	437
9.2.1.1. Peter Pan en los 90: "Wendy no existe"	438
9.2.1.2. El olvido de la niñez. Peter Pan, convertido en pirata	440
9.2.1.3. Moira: "Primero has de arreglar tu propia familia". Un reproche para el propio Spielberg	443
9.2.2. Jack Banning y el pequeño Steven	446
9.2.3. El recuerdo de la paternidad. Jack Banning y Max Spielberg	450
9.2.3.1. El director reconstruye su familia	452
9.2.3.2. El retorno a las raíces sionistas	453
9.2.4. La creación de un nuevo modelo familiar	454
9.2.5. La superación de un doble objetivo: la madurez y la recuperación de la niñez	458
9.3. Fantasía y niñez	461
9.3.1. Peter Pan no cree en las hadas	462
9.3.2. El infinito: punto de encuentro entre la fantasía y la realidad	465
9.3.2.1. Tootles	467
9.3.2.2. "Garfío ha vuelto"	469
9.3.2.3. Continuidad perfecta entre Steven Spielberg y James Barrie	471

9.3.3. El retorno de Peter Pan y la mágica rutina de Nunca Jamás	473
9.3.3.1. James Garfio, catalizador de la historia	474
9.3.3.2. Los <i>niños perdidos</i> : "¡Prometiste que nunca crecerías!"	475
9.3.3.3. El poder de la imaginación	477
9.3.4. Recordando a E.T.: la fe infantil en la Fantasía	481
9.3.5. <i>Hook</i> : una fórmula para asumir y superar las constantes infantiles	483
9.3.6. El tiempo, tirano de los adultos	484
9.3.6.1. El dominio del tiempo, vital para el triunfo de Banning	487
9.4. Nunca Jamás	489
9.4.1. El <i>glamour</i> de las viejas producciones	491
9.4.2. El mágico influjo de Walt Disney	495
9.4.3. Una película de primeros planos	496
10. La fantasía prehistórica de <i>Parque Jurásico</i>	498
10.1. Historia de una producción	498
10.1.1. La magia de los efectos especiales	500
10.1.2. La adaptación de un <i>best-seller</i>	502
10.1.3. Argumento de <i>Parque Jurásico</i>	504
10.1.4. El reparto	506
10.1.5. Un rodaje accidentado	508
10.2. La dimensión familiar de un filme con dinosaurios	510
10.2.1. Grant: un científico influido por Peter Banning	511
10.2.2. Intercambio de papeles	514
10.2.3. La paternidad, rasgo definitivo del héroe	516
10.3. El concepto de fantasía en <i>Parque Jurásico</i>	518
10.3.1. Dos islas mágicas	519
10.3.2. John Hammond: un ilusionista millonario	520
10.3.3. Fantasía de laboratorio	523
10.4. Cientificismo y manipulación genética	527

<i>La Lista de Schindler</i> , a modo de epílogo. La consagración de un estilo	530
11.1. El decálogo de un director	532
11.2. <i>La Lista de Schindler</i>	535
11.2.1. El retorno a las raíces	537
11.3. Steven Spielberg: espectador infantil del drama humano	539
Conclusiones	541
Índice de fuentes y referencias	557

Introducción

1. Objeto material del presente trabajo

Bajo el título de esta tesis, *La infancia como constante y su evolución en la obra cinematográfica de Steven Spielberg*, se aborda el principal aspecto que mejor define la labor artística del director norteamericano.

La niñez, en efecto, se encuentra presente en la filmografía de Spielberg como la fuente de inspiración primordial. Existen abundantes testimonios del realizador en los que expresa esta idea central -objeto de estudio- y en los que se refiere a la forma en que la infancia, en sus diversos aspectos, anima sus proyectos más íntimos: **Encuentros en la Tercera Fase** (1978), **E.T., el Extraterrestre** (1982), **El Imperio del Sol** (1987) y **Hook** (1991), fundamentalmente. Una influencia que se demuestra no sólo en los temas escogidos por el director en sus filmes más importantes, sino también en la forma artística de concebirllos, tanto desde el punto de vista narrativo como desde el técnico.

El tema del presente trabajo se articula en un eje de tres eslabones, que sintetiza la labor y el método de Steven Spielberg como director, guionista y productor cinematográfico: intimidad-infancia-creatividad. Se trata de tres aspectos nucleares, cuya estructura se repite constantemente a lo largo de su carrera profesional, hasta el punto de generar un estilo propio y peculiar que permite determinar el cine de Spielberg como un cine de autor.

El concepto de infancia en Steven Spielberg ofrece una triple dimensión. En primer lugar, un aspecto autobiográfico presente en función de la intimidad de sus proyectos, a través de la propia niñez y pre-adolescencia del director. En segundo lugar, la infancia en esencia, concebida como ámbito peculiar de la fantasía. La tercera dimensión hace referencia a la perspectiva empleada por Spielberg a la hora de enfrentarse con el tema, que nos permite hablar de tres niveles de discurso narrativo: el niño (representado por Barry Guiler y Elliott en **Encuentros en la Tercera Fase** y **E.T., el Extraterrestre**), el adolescente (encarnado por Jim Ballard en **El Imperio del Sol**) y el adulto (Peter Banning en **Hook**).

Tal como sugiere su título, a lo largo de esta tesis se estudiará la infancia, entendida como constante fundamental de toda una obra que abarca veinticuatro años de creación artística. Un tema cuya investigación obliga a seguir un método de sincronía, que permite el estudio particular de la constante infantil en cada una de las películas del director. Por otro lado, el título también remite a la evolución que la constante describe a lo largo de un cuarto de siglo de dedicación profesional, lo cual extiende el objeto de la tesis a su dimensión de diacronía.

2. Propósito

Dada la estrecha relación que existe entre la infancia y la obra cinematográfica de Spielberg, este trabajo se propone analizar los criterios que unen estos dos conceptos, sin perder de vista el elemento íntimo o personal que completa el eje que acabamos de establecer.

Nuestra investigación se fundamenta en la premisa de que sólo es posible iniciar un estudio profundo de la obra del director norteamericano -y, por ende, comprender sus motivaciones- desde el concepto de infancia. Por otro lado, la inexistencia de un análisis de estas características es uno de los principales acicates de esta tesis.

La evolución del concepto infantil se ha traducido en diversos quiebros en la labor del director, que permite distinguir hasta cuatro etapas diferentes en su filmografía.

Durante la primera etapa, comprendida entre 1969 y 1975, no encontramos el elemento infantil como tema central de sus películas -**El Diablo sobre ruedas** (1971), **Loca evasión** (1973) y **Tiburón** (1975)-. Sin embargo, la infancia se encuentra presente en estos filmes a través de recursos narrativos, tramas secundarias de su argumento, y diversas referencias simbólicas.

El segundo período, el más extenso, discurre entre 1976 y 1984. En ella, el director desarrolla su constante infantil en toda su plenitud, según sus criterios ideológicos y artísticos. La etapa viene dominada por dos filmes, **Encuentros en la Tercera Fase** y **E.T.**,

el **Extraterrestre**, que constituyen los dos primeros capítulos en que el objeto de este trabajo se estudia en profundidad. En este período, la infancia se aborda desde la pura perspectiva infantil y da pie al director a extenderse en su idea sobre la fantasía, entendida como ámbito peculiar de la niñez. Por otro lado, el período viene marcado por la oposición entre el mundo infantil y el mundo de los adultos, dos conceptos entendidos como antitéticos.

La tercera etapa entre 1985 y 1990 describe un importante punto de giro en la evolución del concepto de infancia. Spielberg abandona el punto de vista infantil de sus historias para situarse en un plano adulto. **El Imperio del Sol** es la película más representativa de este período, pues el director trata en ella sobre la madurez, entendida como muerte de la infancia. La postura que preside esta etapa podría entenderse como un abandono de las tesis expuestas en el período precedente. Sin embargo, el director no deja de lado su constante fundamental. Sencillamente, aborda la niñez desde una perspectiva adulta. **El color púrpura** (1985) y **Always** (1989) completan la *trilogía* que marca este etapa.

El cuarto período supone un nuevo quiebro en la trayectoria del concepto objeto de estudio. Steven Spielberg regresa a los postulados que desarrolló en su segunda etapa, a la que aludimos en este trabajo como *el primer Spielberg*. **Hook** es la película que domina este período, que permanece abierto en la actualidad. El filme es analizado como un catalizador que propicia la reconciliación de dos conceptos antagónicos hasta 1991, infancia y madurez, armonizados mediante la paternidad. La niñez volvía a dominar el cine del director.

Este trabajo se propone, por un lado, estudiar los motivos que provocaron la evolución de la infancia en estas cuatro etapas, y, en segundo lugar, realizar un análisis de la constante infantil en cada una de ellas.

Pero hablar de creatividad y niñez en Steven Spielberg nos obliga a discutir sobre la intimidad. Por ello, nuestra investigación también se llevará a cabo en los motivos personales que indujeron al director a modificar sus criterios sobre el tratamiento de la infancia.

Al hablar de la segunda etapa en la evolución del director, hemos destacado **E.T.** y **Encuentros en la Tercera Fase** como filmes depositarios de los primeros postulados infantiles de Spielberg. En ellos, el núcleo intimista se manifiesta desde la propia infancia del realizador, que se estudia en el capítulo inicial de esta tesis. El elemento autobiográfico presente en estas películas resulta especialmente importante, pues Spielberg se proyecta en sus protagonistas infantiles (Barry Guiler y Elliott) y, en segundo plano, en dos personajes que representan la mimesis de la niñez (Roy Neary y el anónimo científico de la NASA).

En la tercera etapa, como ya hemos advertido, el director aborda la muerte de la infancia a través de **El Imperio del Sol**. El filme se enmarca en lo que hemos convenido en denominar *trilogía adulta* de Steven Spielberg. El quiebro que describe este período obedece a la decisión del director de madurar en su vida personal y familiar como adulto, a través de su labor creativa.

Respecto a las motivaciones íntimas de la cuarta etapa, nuestro estudio se centrará en el deseo de Spielberg de reconciliar madurez y niñez, a raíz de la crisis personal y profesional que el director experimentó hacia el final del período anterior.

3. Metodo de análisis.

Al tratar sobre el objeto de esta tesis, nos hemos referido a las dimensiones de sincronía y diacronía, implicadas por el tratamiento de la infancia en Spielberg como constante y, a la vez, como tema en evolución. Tales dimensiones (sincronía y diacronía) propician el método de análisis de nuestra investigación.

La noción diacrónica de evolución queda expresada a lo largo de las cinco partes que integran el trabajo completo, que sigue un orden cronológico. Las ideas expuestas en cada una de ellas se agrupan en torno a un tema o película dominantes, según las etapas que hemos señalado anteriormente. Tales períodos -sincronía- se concentran en torno a cinco capítulos nucleares, correspondientes a la infancia de Steven Spielberg y las películas **Encuentros en la Tercera Fase**, **E.T.**, **el Extraterrestre**, **El Imperio del Sol** y **Hook**.

Estos capítulos principales constituyen el cuerpo del trabajo, y están unidos entre sí por una serie de capítulos *menores*, necesarios para imprimir coherencia a la investigación y favorecer la continuidad cronológica. A pesar de que la importancia de estos capítulos de transición sea menor, no por ello se ha dejado de someterlos a un análisis en función del objeto de este trabajo.

La primera parte de la tesis comienza con un estudio de la propia infancia y adolescencia de Steven Spielberg, acotadas entre 1953 y 1963. Dado el carácter intimista de su obra, resulta obligado iniciar esta investigación con un capítulo de carácter biográfico, que establezca unos puntos de referencia personales. Cierra esta parte un segundo capítulo menor,

donde se relata los primeros pasos del director en la productora Universal Television, y se hace un breve estudio de tres películas: **El Diablo sobre ruedas**, **Loca evasión** y **Tiburón**.

La segunda parte, que trataba sobre los primeros postulados infantiles de Spielberg, incluye dos capítulos nucleares: **Encuentros en la Tercera Fase**, y **E.T., el Extraterrestre**. A ellos se une un tercero sobre la *trilogía* de Indiana Jones y **1941**, incluido a modo de nexo cronológico.

La tercera parte de esta tesis estudia la muerte de la infancia. Junto al capítulo de **El Imperio del Sol** encontraremos otros dos menores, **El color púrpura** y **Always**, que presentan una afinidad temática con el principal.

Hook es la película que da lugar a la cuarta división de nuestro trabajo, que analiza el regreso a los postulados de la primera etapa. Este cuarto período también incluye un capítulo sobre **Parque Jurásico**, y se cierra con una referencia a **La Lista de Schindler**, filme que introduce un apartado de consideraciones sobre las tendencias creativas de Spielberg tras el rodaje de su última producción.

Cierra la investigación un capítulo de conclusiones, que constituye la quinta parte de esta tesis: un estudio sintético sobre los principios que articulan la evolución en el tratamiento de la infancia.

Los capítulos nucleares referidos a las cuatro películas que hemos destacado, han sido objeto de una similar estructura de análisis. Todos ellos comienzan con dos apartados que

ofrecen datos técnicos sobre la producción y resumen su argumento. Sobre esta base, la investigación se centra en el estudio de los personajes protagonistas, sus implicaciones con el concepto de infancia y las proyecciones personales del director en ellos. El capítulo también muestra la noción de fantasía defendida en el tema de la película, así como los recursos narrativos que Spielberg pone al servicio de sus criterios sobre la infancia.

Los capítulos de transición sobre filmes menores son objeto de una investigación limitada, en función de su importancia para el estudio del tema que nos ocupa en esta tesis.

4. Referencias bibliográficas. Tipografía.

El presente trabajo concluye con un apéndice de referencias bibliográficas, en el que se compilan las citas de cada uno de los capítulos.

La numeración de las referencias bibliográficas se inicia de nuevo con el comienzo de cada capítulo. Los títulos de libros, **pressbooks** de promoción, documentales y programas de televisión, aparecen impresos en letra negrita. La cursiva se ha reservado para referir los nombres de revistas y periódicos de los que se han extraído las citas. Las comillas son empleadas para citar los títulos de artículos de revistas y periódicos, y para distinguir el título de los capítulos de ciertas publicaciones, cuando resulta necesario para evitar confusiones con la numeración de las páginas: es el caso de los capítulos de los **pressbooks** utilizados como fuentes bibliográficas. Con objeto de distinguir los textos de guiones originales, se ha utilizado una tipografía distinta.

Las referencias de documentales y programas de televisión se citan mediante la consignación del título, seguido del nombre de la productora o canal televisivo y la fecha de producción o emisión.

Las referencias cinematográficas de las películas no remiten al apéndice bibliográfico. Este tipo de citas se realiza en el texto del capítulo, entre paréntesis o corchetes, y en ellas aparecen el título del filme en su idioma original, el nombre de su director y la fecha de producción.

5. Agradecimientos

No sería justo concluir la introducción de esta tesis sin hacer referencia a una deuda de gratitud, que mantengo con aquellas personas que han intervenido en esta investigación con su inestimable ayuda.

En primer lugar, mi agradecimiento va dirigido al **Profesor Doctor Don Antonio Lara García**, Catedrático de Teoría de la Imagen en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, y director de esta tesis. A su interés y dedicación debo sus continuas y valiosas indicaciones y sugerencias.

También deseo expresar mi gratitud al **Profesor Doctor Don Juan José García-Noblejas**, director de la Licenciatura de Ciencias Audiovisuales en la Universidad de Navarra, y al **Profesor Doctor Don Jose María Caparrós Lera**, de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Autónoma de Barcelona. A ellos debo la ilusión por el cine que dio lugar a este trabajo.

Mi agradecimiento también se extiende a aquellos que intervinieron en la tarea de investigación que ha entrañado la presente tesis: al **Profesor Doctor Don Jaime Nubiola** y a **María Ángeles Aranda**, de la Universidad de Navarra, por las extensas referencias bibliográficas que extrajeron de este centro; a **Matthew Irwin**, que me facilitó los más recientes trabajos sobre Steven Spielberg aparecidos en Estados Unidos; al **Profesor Doctor Don José Manuel Palacios**, de la Universidad Complutense de Madrid, por su asesoramiento; a **Ángel Blasco Marqueta**, que puso a mi disposición su archivo de guiones cinematográ-

ficos y la biblioteca de la Escuela de Artes Visuales que dirige; a **José María Aresté**, por el interés que demostró en el desarrollo de esta investigación y el material bibliográfico que me procuró.

Asimismo, a **Efrén Cuevas**, **Montserrat Esteban**, **Juan José Muñoz**, **Juan Antonio Sánchez Garrido** y **Paloma Sánchez-Escalonilla**, por sus valiosas referencias bibliográficas, y a **Juan Eloy Domínguez**, a quien debo las aportaciones documentales que extrajo de las distribuidoras United International Pictures y Columbia-TriStar.

Por último, deseo dar las gracias a **Gonzalo Nadal Moya**, por el continuo estímulo que me prestó a lo largo de esta tarea; a **Miguel Ángel Esparza**, por sus interesantes indicaciones; a **Javier Núñez**, por su asesoramiento técnico, y al personal de la Filmoteca Española, por su amabilidad y dedicación.

Madrid, noviembre de 1993

Capítulo 1:

La Infancia de Steven Spielberg

1.1. La niñez de un genio.

Steven Spielberg *aterrizó* sobre el mundo de los mortales el 18 de diciembre de 1947 en Cincinnati, Ohio, muy cerca de los escenarios en que situaría años después los fenómenos extraterrestres de **Encuentros en la Tercera Fase**. El director suele bromear con la fecha de su nacimiento, pues precisamente aquel mismo año comenzó a utilizarse el término *platillo volante* en los medios de comunicación, así como en los géneros artísticos de ciencia-ficción. Como anécdota curiosa sobre el natalicio, puede añadirse el hecho de que los astros se encargaran de que naciera bajo el signo de Sagitario, reservado a los soñadores creativos.

El árbol genealógico de Spielberg está arraigado en el viejo continente. Sus antepasados procedían del Este de Europa, zona geográfica que acogió durante siglos a cientos de miles de familias judías. Los abuelos del futuro director eran oriundos de Austria y Rusia, y emigraron a los Estados Unidos junto a los millones de irlandeses, italianos, alemanes y centroeuropeos que acudieron a la joven nación, con la esperanza de encontrar un futuro más prometedor.

1.1.1. El matrimonio Spielberg.

El pequeño Steven fue el primer hijo del matrimonio Spielberg, formado por Arnold y Leah, una pareja que guardaba las tradiciones de su raigambre judía.

Arnold Spielberg, nacido en 1913, era un ingeniero electrónico apasionado por los progresos científicos de la Electrónica y la Cibernética, cuyo amor por el trabajo habría de acarrear más de un disgusto a la familia. Años más tarde, el director reconoció que heredó de su padre esa misma inquietud por la ciencia que manifiesta en sus películas. Arnold trabajaba para varias empresas multinacionales como RCA, IBM y General Electric, que durante los años 40 y 50 realizaban considerables innovaciones tecnológicas, y colocaban los cimientos prehistóricos de la era informática.

A pesar de que Arnold Spielberg ejerció sobre su hijo la influencia positiva de la pasión por la técnica, el director siempre le reprocharía el descuido de sus obligaciones familiares. En efecto, el pequeño Steven reclamaba durante su infancia las atenciones del padre, a quien no pudo llegar a conocer completamente. Las lagunas que provocaría esta relación deficiente entre padre e hijo habría de plasmarse en una constante tradicional en el cine de Spielberg: el cariz negativo de la figura paterna. De esta manera, encontraremos proyecciones de Arnold Spielberg en los personajes de Roy Neary, aislado de su familia, y en el padre muerto de Barry Guiler, -*Encuentros en la Tercera Fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977)-; en el padre de Elliott -*E.T., el Extraterrestre* (*E.T., The*

Extraterrestrial, 1982)-, divorciado; en *Míster X*, el marido brutal de Celie -**El color púrpura**-(*The Color Purple*, 1985); en Peter Banning, el abogado de **Hook** (*Hook*, 1991) que ha perdido la ilusión por su esposa y sus hijos, etc.

Leah Spielberg, nacida en 1920 y pianista de profesión, infundió en su hijo la afición por la música, la única asignatura en que llegaría a destacar el pequeño Steven. De ella habría de recibir el gusto por las expresiones estéticas. En declaraciones del director advertimos un tono positivo en sus referencias hacia ella, que muy pocas veces encontraremos en conversaciones sobre Arnold: "La influencia de mis padres ha sido muy poderosa en todos los sentidos de mi vida y en mi carrera. Sobre todo la de mi madre. Controlaron mis primeros doce años y pensaron controlar los siguientes, aunque esto ya no fue posible. Nunca impidieron que me dedicase al cine, que era lo que a mí me gustaba, y me apoyaron en todo para llegar adonde he llegado" (1). La inclinación favorable hacia la figura materna es algo común a todas las películas del director. Richard Corliss así lo sostiene, cuando afirma que "en cada película *familiar* de Spielberg desde **Encuentros en la Tercera Fase**, la figura de la madre es la depositaria de la fuerza y del sentido común. Papá es un distraído o un indeciso, y es menos sensible a las fuerzas de lo maravilloso. Tal como lo describe Spielberg, Arnold no era un héroe ni un villano, sino un perfeccionista absorbido por su trabajo" (2).

1.1.2. Tres hermanas chillonas.

Después de Steven, la familia creció con la llegada de tres hermanas más: Anne, Nancy y Sue. La situación doméstica de un único hijo varón rodeado por cuatro mujeres y desprovisto de las atenciones del padre habría de causar en el pequeño un carácter introvertido que le volcó en la búsqueda de diversiones solitarias e imaginativas. El director describía su hogar infantil como "una casa con tres hermanas pequeñas chillonas y una madre que daba conciertos de piano con otras siete mujeres (...). He crecido en un mundo de mujeres" (3).

Tal referencia a las mujeres no guarda en absoluto un tono despectivo por parte del director. Es cierto que un entorno hogareño predominantemente femenino, ligado a las dificultades del pequeño Steven para conseguir amigos, pudo influir en su temperamento reservado, pero sería erróneo deducir de ello el desprecio hacia las mujeres que algunos críticos tratan de ver en sus películas. A este respecto, Spielberg comentaba en 1986, a propósito del rodaje de *El color púrpura*: "En mi casa siempre había mujeres. Mis tres hermanas con sus amigas, y mi madre con las suyas. Por eso las quiero tanto; es una gran experiencia estar rodeado por ellas. Se lo recomendaría a cualquiera. Fue muy interesante, pero también fue muy duro, y descubrí que las mujeres son más fuertes que los hombres. Su sentido de la intuición es mucho más desarrollado que el de los hombres" (4).

1.1.3. Espectros en el hogar de los Spielberg.

Durante aquellos años de la niñez, las tres hermanas del pequeño Steven fueron conscientes de que tenían un hermano fuera de lo común, con una capacidad imaginativa que bien podía hacerles reír, bien soñar o incluso llorar de pánico. El hermano mayor aseguraba convencido que unos muertos misteriosos dormitaban en los armarios del pasillo y, por las noches, asustaba a las tres pequeñas con gritos que surgían de la oscuridad del dormitorio, tales como "¡Uuuuuuh... Soy la Luna!" Muy pronto, las hermanas terminaron por acostumbrarse a las imitaciones de Steven, que tan pronto podía aparecer vestido de momia como anunciar, con fingida voz de locutor de radio, que se avecinaba un tornado de mágicos poderes -quienes lo mirasen, quedarían convertidos en estatuas de piedra-. En una ocasión, uno de los inquilinos de ultratumba se materializó en el cuarto de baño: se trataba del cadáver de un piloto de la segunda guerra mundial, que Steven había confeccionado con ropas y trapos viejos.

En otra ocasión, el hermano mayor se inspiró en una película de la televisión para ensañarse de nuevo con sus hermanas: "Recuerdo una película de televisión con un marciano que tenía su terrorífica cabeza metida dentro de una pecera. Las asustó mucho, no podían verlo. Entonces... las encerré en un armario con una pecera. Todavía puedo oír sus gritos de terror" (5).

Esta afición del chico de los Spielberg por convertir los rincones de la casa en una especie de sucursal del mundo sobrenatural se adivina, años después, en la atmósfera de películas como *E.T.*, *el Extraterrestre*, *Poltergeist* (*Poltergeist*, Tobe Hooper, 1982) o

Encuentros en la Tercera Fase. De hecho, el propio Spielberg resume la idea de **Poltergeist** en el conjunto de "cosas terribles que hice a mis hermanas" (6).

Pero **Poltergeist** es también la historia de las pesadillas del pequeño Steven que, en otras declaraciones sobre sus miedos infantiles, hace un nuevo elenco: "Mi mayor terror era un payaso de trapo. Y el árbol que veía desde mi ventana. Y lo que podía haber debajo de mi cama o dentro del armario. Y también **Dragnet** en la televisión" (7). El miedo no se daba en el pequeño Steven en la misma medida que en los demás chicos de su edad: el chico de los Spielberg tenía un carácter marcadamente asustadizo. El miedo era uno de sus rasgos dominantes, y todavía lo sigue siendo: "El miedo me estimulaba, siempre he tenido mejores ideas cuando he estado asustado. Todavía me gusta. Y me siguen dando miedo las mismas cosas: los aviones y los ascensores, por ejemplo" (8). En 1986, el director se extendía así sobre el carácter miedoso que siempre le ha acompañado: "Tengo tantos miedos como nombres de directores existen. Empecé con el miedo a la oscuridad, luego se convirtió en miedo a las alturas, más tarde en miedo a los espacios pequeños y cerrados, posteriormente se transformó en miedo a los espacios abiertos. Los miedos han sido lo que he ido explotando a lo largo de mi vida. Pero creo que han sido miedos muy comunes. Actualmente, siempre tengo miedo al fracaso, a decepcionar a la gente" (9).

1.1.4. La pasión por las estrellas. Experiencias de un pequeño en una ciudad residencial.

Steven Spielberg pasó los primeros años de su infancia en su Ohio natal. Poco puede decirse de aquella etapa en Cincinnati, a excepción de un suceso que imprimió una huella imborrable en su alma de niño de seis años y que habría de inspirar alguna de sus historias más interesantes. Ocurrió una noche de 1954: "Recuerdo que, cuando era un niño, mi padre me llevó a la ladera de una colina a eso de las 3 de la madrugada, extendió una manta, nos sentamos y presenciamos un fabuloso espectáculo de meteoritos. Fue extraordinario. Siempre he vivido con la cabeza metida en las nubes y siempre he estado interesado en la ciencia-ficción, la ciencia-fantasmía y la ciencia-especulación" (10). A raíz de aquel suceso, el pequeño Steven aprendió a dirigir su mirada a las estrellas con una ilusión que contrasta, sorprendentemente, con la actitud de gran parte de la sociedad norteamericana. Por aquellos años, sus compatriotas levantaban sus ojos al cielo con miedo y angustia, pues sólo podían esperar de él una lluvia de misiles atómicos o una invasión extraterrestre.

Ni los seriales televisivos, ni el cine de ciencia-ficción ni los rumores de una guerra nuclear con la Unión Soviética hicieron mella en el espíritu del joven, que había heredado de su padre la pasión por la Astronomía y las estrellas. Prueba de esta afición es el telescopio que le regalaron. Años más tarde, espectadores de todo el mundo descubrirían esta misma ilusión infantil por los cielos estrellados en personajes como Roy Neary, Elliott y Barry Guiler.

Antes de que Steven cumpliera los diez años, los Spielberg abandonaron Ohio y se mudaron a vivir a Nueva Jersey, debido a un traslado laboral de Arnold. Poco habría de

durar la estabilidad de aquel hogar junto a la costa atlántica, pues la familia se trasladó a Phoenix, Arizona, ciudad en la que habría de transcurrir buena parte de la infancia del director. Por este motivo, a Spielberg nunca le ha gustado que le denominen "el niño de Cincinnati", pues cree que un título así no se ajusta a la realidad.

En Phoenix, los Spielberg establecieron su residencia definitiva. Durante la década de los 50, la ciudad experimentaba un crecimiento asombroso, debido al auge de la industria tecnológica. El entorno paisajístico de Phoenix no es precisamente el que corresponde a una ciudad típicamente norteamericana. Situada en medio del desierto de Arizona, alejada de los grandes núcleos urbanos e industriales del país, la ciudad auguraba un estilo de vida provinciano y exótico.

Arnold y Leah trasladaron su hogar a una casa con jardín en Scottsdale, en las afueras de Phoenix. El matrimonio fue uno de aquellos cientos de miles que protagonizaron el éxodo desde los centros urbanos a los **suburbs** o ciudades residenciales, fenómeno típico de los años 50 y que, hoy día, es el marco familiar de la clase media estadounidense. Durante aquella época, el escritor Raymond Cartier se refería de esta manera al atractivo laboral que la ciudad ejerció sobre Arnold Spielberg: "Su desarrollo industrial, base del crecimiento relámpago, se dirige enteramente hacia las técnicas recientes. Ninguna fábrica vieja o ennegrecida entorpece o afea su desarrollo, que es el de la aeronáutica, de la telemecánica, de la electrónica, de las máquinas-cerebro; dieciséis de las más importantes firmas americanas han construido establecimientos en la región" (11).

En 1950, Phoenix contaba con 106.000 habitantes. Diez años después, la cifra de sus

ciudadanos aumentó hasta situarse en 430.159, entre los cuales hay que incluir a los seis integrantes de la familia Spielberg.

El paisaje suburbano de Scottsdale también forma parte esencial de la infancia de Steven Spielberg, que siempre sitúa a los protagonistas de sus historias en viviendas unifamiliares con jardín. Recordemos que tanto E.T., como los Neary de **Encuentros...** y la familia de **Poltergeist** habitan en **suburbs**, el entorno típico de las familias de clase media. Esta constante no sólo es fruto de vivencias infantiles, sino que también responde a la atmósfera suburbana en que se mueven los héroes favoritos de Spielberg: los personajes anónimos, sencillos y corrientes, que se verán envueltos en aventuras extraordinarias.

A propósito de este escenario infantil, Mott y Saunders comentan: "Su infancia de niño de ciudad residencial ha sido trasladada a las fantasías autobiográficas de **Poltergeist**, **E.T.** y **Encuentros en la Tercera Fase**, filmes que captan el estilo de vida americano y sus características (...). En los primeros treinta minutos de **Poltergeist**, Spielberg sitúa con fuerza sus personajes dentro de la vida familiar del **suburb**" (12) .

Cartier describe así el ambiente de los **suburbs** cercanos a Phoenix, una ciudad que, pese a los establecimientos industriales, no perdió "su aspecto de ciudad de vacaciones, con su verano perpetuo, sus transeúntes sin chaqueta, sus calles inmaculadas y sus parques y sus barrios residenciales, en donde cuenta positivamente una piscina por casa. Lo que recientemente era sólo un lujo de **star** hollywoodiense, forma parte en Arizona del equipo estándar de un empleado medio" (13).

1.1.5. Un niño asustadizo y mediocre.

Pese a lo que podría esperarse, la imagen del pequeño Steven con diez años distaba bastante de la que podría esperarse de un niño prodigio o de un genio en vías de desarrollo. El hijo mayor de Leah y Arnold era un chico demasiado normal, casi mediocre, que nunca fue un alumno brillante ni destacó en nada. No le atraían los deportes, era algo feo y desgarrado y, por supuesto, no gustaba a las niñas. En el colegio de Phoenix tampoco dio motivos de admiración. Pero, bajo su aspecto tímido, el pequeño Steven escondía unas posibilidades creativas que pasaban inadvertidas ante profesores y compañeros de clase. Spielberg tan sólo ofrecía su *normalidad* ante los demás, y únicamente podrían señalarse las aptitudes musicales heredadas de su madre, que se concretaron en su destreza con el clarinete.

Casi resulta obvio señalar que el dominio de un instrumento de viento es un atractivo muy poco eficaz para conseguir amigos o ganarse la admiración de las niñas. Debido a su aspecto, el pequeño fue objeto de unas burlas amargas que fundamentan el adjetivo con que él mismo se refiere a su infancia: "agridulce". En 1982, el director relataba uno de los episodios más tristes de su niñez, que revela bastante de su imagen infantil y de su completa ausencia de carisma entre sus compañeros. Ocurrió durante la escuela primaria, al término de una prueba deportiva que consistía en la carrera de una milla. Cincuenta de sus compañeros ya habían llegado a la meta y tan sólo restaban dos por realizar la prueba: el pequeño Steven y otro chico, retrasado mental, que ocupaba la última posición. El resto de la clase se puso de lado del otro compañero, al que animaban con los gritos de "¡gana a Spielberg!" Mientras tanto, el futuro director de cine pensaba cómo hacer para que aquel

compañero retrasado no llegara en último lugar, movido por un sentimiento de pena hacia él. El pequeño Steven simuló un traspies, cayó al suelo y se hizo una herida en la nariz. Minutos después, el resto de sus compañeros llevaban a hombros a aquel chico deficiente. Steven se retiró a llorar durante cinco minutos: "Nunca me he sentido mejor y a la vez peor en toda mi vida", confesó el director (14).

1.1.6. Ausencia de amigos.

A causa de este suceso, comenzó a divulgarse entre los compañeros de clase el apodo despectivo de "el retrasado". Un mote que se añadía a las burlas favoritas de los demás muchachos, consistentes en ridiculizar al pequeño a causa de su aspecto larguirucho, de brazos largos y orejas estiradas. El director de Ohio recuerda cómo los chicos se mofaban de él durante las disecciones de ranas en las clases de Ciencias Naturales: el pequeño no las soportaba y salía corriendo del aula con otros compañeros para vomitar... Pero los *otros compañeros* eran niñas. Años más tarde, en 1982, veremos en Elliott la misma reacción de repulsa ante la disección de ranas en su colegio, una de las escenas de mayor contenido biográfico de *E.T., el Extraterrestre*.

Movido por su afán aventurero e imaginativo, el pequeño se inscribió en el grupo de los *boy-scouts* de su ciudad, lo cual da una prueba de sus intentos por vencer la timidez y ganar nuevos amigos. Sin duda, se trató de un esfuerzo por escapar del aburrimiento durante los fines de semana, si bien el pequeño Steven encontraba las mejores diversiones en su propia casa.

Una prueba definitiva de la profunda sensibilidad que caracterizó la niñez del director consistía en la continua búsqueda de un buen amigo. Algo que no encontró ni entre sus compañeros **boy-scouts**, ni entre los alumnos de su colegio ni entre los demás chicos de Scottsdale. Durante los años de Phoenix, el pequeño Steven mantenía la misma ilusión por las estrellas que había prendido años atrás en Ohio. En 1978, el director lo probaba con estas palabras: "Creo que me interesan las cosas extrañas que estallan en la noche desde que era un niño que crecía en Arizona. La atmósfera era clara allí, y contábamos con muchas noches estrelladas" (15).

A esta afición soñadora por los secretos del universo se unió un deseo que se acrecentaba por momentos: una amistad sincera. No cabe duda de que la ausencia de un confidente de su edad abrió dentro del pequeño una vía de tristeza que presidió esa delicada etapa en la que los niños se encaminan hacia la adolescencia. Sin embargo, no sería correcto magnificar este sentimiento hasta convertirlo en un trauma, que nunca existió en el alma del joven Steven. Años después de que el director cosechara sus primeros éxitos, Spielberg reconocía haber tenido "una infancia agri dulce de la que buscaba escapar para tener un buen amigo" (16). Ese mismo deseo de huida de una realidad agobiante puede encontrarse en Elliott -que también busca un amigo especial- y en Roy Neary, los personajes en los que el director se proyecta con mayor perfección.

Todas estas experiencias, sueños e ilusiones fueron dejando en el pequeño Steven un profundo poso de riqueza interior, que con los años se convertiría en la principal fuente de inspiración de sus historias. La infancia es, por tanto, el valor esencial del que brota el mensaje de Spielberg, todo un legado que el director somete a revisión una y otra vez para

extraer la fuerza y el vigor de su potencia creativa. David Kaufman glosa esta misma idea: "Spielberg siempre fue un *enfant terrible*, un niño prodigio de clase media y de encantadora niñez, que se ha resisitido a ser mayor. Los recuerdos de su infancia, y más todavía los recuerdos de lo que le hubiera gustado que fuera su infancia, están plasmados magistralmente en la pantalla. Es evidente que Spielberg habla de lo que conoce. Su pasado, su corto pasado, no puede nunca compararse al de los cineastas de Hollywood de otra época. Ellos podrían hablar de más cosas, como les ocurre a los europeos. Spielberg está más limitado" (17).

Como aprecia Kaufman, los límites de Spielberg se circunscriben a su pasado infantil y a la evolución de aquellos primeros sentimientos durante la etapa adulta. Si bien no puede afirmarse que el director de Ohio escriba sus películas en clave autobiográfica, sí es cierto que su filmografía cuenta con un predominio de principios íntimos que nos lleva a considerar su obra como propia del cine personal de autor. Y en este aspecto, Spielberg se aproxima al cine europeo de alguna manera.

1.1.7. Una familia: "La mejor experiencia de mi vida". La apuesta por un cine de valores.

Otra de las constantes que se aprecian en el cine de Spielberg estriba en el papel especial que concede a la familia. Historias de películas como **E.T.**, **Encuentros...**, **Hook**, **El Imperio del Sol** (*Empire of the Sun*, 1987) o **Poltergeist** tienen su punto de partida o suceden dentro del seno familiar. A falta de amigos y compañeros, el pequeño Steven encontraba su principal apoyo emocional en su propia familia, con las salvedades referentes a la figura paterna.

A pesar de la ausencia de hermanos con los que compartir sus juegos, Spielberg recibió una influencia muy marcada de las tradiciones familiares que vivió en su infancia. No hay duda de que su propio hogar ocupa un lugar central en todas las películas del director. Spielberg siempre ha defendido esta institución como "el único medio estable para que crezcan los hijos" (18). Y explica: "En todas mis películas hay una escena de comida en familia. No haría ningún filme en el que no se incluyera esto, y si no estuviera previsto así, lo añadiría... La familia forma parte de mi vida, y espero ser capaz de expresar siempre las mismas cosas" (19).

El pequeño Steven encontraba en los suyos un refugio donde protegerse de las dificultades que le acechaban "en el exterior": su timidez, su falta de atractivos y las trabas que encontraba para relacionarse abiertamente con otros chicos de su edad. El hogar de los Spielberg era, por tanto, el ámbito que le reservaba las mayores alegrías. A este respecto, el director aseguraba en 1990: "Mis mejores recuerdos, los más felices, están vinculados a esa época. Y el más bonito de todos es la familia. Una familia entera, todos viviendo juntos,

todos trabajando juntos. Es la mejor experiencia de toda mi vida" (20).

Estas palabras confirman una de las constantes del estilo del director, inclinado a mostrar en sus películas los valores positivos de la vida. La infancia del pequeño Steven estuvo marcada por sucesos muy agradables, pero también vivió episodios desgraciados. Con todo, Spielberg siempre se ha inclinado por ofrecer una visión optimista de la vida y de los valores familiares, perspectiva que forma parte de su atractivo como realizador y narrador de historias. Algunos críticos explican esta defensa de los valores tradicionales (la paternidad feliz, el amor al trabajo, la unidad familiar o la defensa del hogar frente a la televisión o al propio estado) como un principio debido al influjo típico de los años 50, presente en la sociedad y en los medios de comunicación.

Tal explicación incurre en un reduccionismo bastante superficial. En el caso de Steven Spielberg, sería un error de proporciones considerables limitar su visión positiva sobre la familia, que arranca de una experiencia personal muy profunda, a la mera influencia de una moda social. A Spielberg nunca le ha seducido la idea de mostrar sus protagonistas como antihéroes corroídos por profundos conflictos psicológicos, taras sexuales, tiranías familiares o impulsos violentos. Tales tendencias se mantienen vigentes en el cine de los 90 bajo la excusa de un "realismo espontáneo" que únicamente responde a una visión deformada de la propia realidad. La obra del director holandés Paul Verhoeven -autor de filmes como **Robocop** e **Instinto Básico**, es un exponente de esta postura cinematográfica, opuesta a la obra de Spielberg y a una concepción positiva de la vida humana. En 1992, Verhoeven resumía de esta forma sus principios sobre el cine: "El artista casi vomita su obra, es algo visceral, y ahí no puede -ni debe- haber control. Ésa es la función de los tribunales y los

legisladores. El artista queda fuera de todo ello. No es responsable, ni creo que se le deba hacer responsable... El arte se termina cuando se le convierte en responsable y empieza a dictar los valores de la sociedad. Nos acercamos, entonces, al fascismo" (21).

El tono humano deliberado de las películas de Spielberg es una repulsa tácita de estas palabras. Precisamente, el director de Ohio ha recibido críticas malintencionadas -y a veces corrosivas- por defender su postura vitalista, y ha sido tachado de *derechista* y de *fascista* por ello. Para rebatir tales ataques basta con explicar que ni Spielberg ni el propio cine que representa tratan de dictar las reglas del funcionamiento social, sino de reflejar el lado positivo de la vida y mostrar el negativo únicamente para combatirlo. Esta actitud implica la creencia en la existencia de un bien objetivo, pero no debe olvidarse que el bien no sabe de ideologías políticas ni de reduccionismos filosóficos. Por encima de multitud de cintas que profesan un culto exacerbado a la violencia como reclamo -cráneos que estallan, mujeres mutiladas, asesinatos sexuales...-, la clave del éxito de Spielberg consiste en su maestría a la hora de plasmar las ganas de vivir de las personas, un ansia común al "hombre de la calle".

Diversos autores como Mott, Saunders o Taylor encuentran en el estilo familiar del cine de Spielberg la herencia directa de un viejo maestro de Hollywood, ganador de tres Óscars de la Academia: Frank Capra. El escritor Michael Medved, autor del libro **Hollywodd vs. America**, recoge una cita del director de origen siciliano cuyas palabras bien podrían aplicarse a los principios de Spielberg: "Las películas deben ser una expresión positiva de que existe la esperanza, el amor, la compasión y la caridad... Es responsabilidad [del director] subrayar las cualidades positivas de la humanidad, mediante la muestra del

triunfo de la persona sobre las adversidades" (22).

El director de Ohio siempre estuvo firmemente convencido de que sus personajes debían perseguir un bien aceptado por el común de los espectadores, ya se trate de héroes "de a pie" como Jim Ballard, Roy Neary o el pequeño Elliott, o "de leyenda", como el mismo Indiana Jones. Se deduce de esta idea el interés de Spielberg por plasmar en el celuloide las vivencias positivas que pudo experimentar o no cuando crecía en su familia, pero que siempre se mantuvieron en lo más íntimo de su ser. Tal concepción de la vida podrá acarrearle críticas despectivas o acusaciones demagógicas de "afinidades fascistas", que también sufrió Frank Capra. Lo cierto es que el cine de Spielberg rebosa de frescura vital, de ilusión y de sueños realizados o perseguidos. Toda una carga de valores que se fueron acumulando durante la infancia y que fueron moldeando la personalidad del futuro genio.

1.1.8. El divorcio de Arnold y Leah.

Aquella armonía familiar que envolvía la infancia del joven Steven se vino abajo de repente, justamente cuando aquel niño imaginativo maduraba en su adolescencia. En 1964, los Spielberg se mudaron de casa por tercera vez, abandonaron las tierras de Arizona y se trasladaron a vivir a California. Una vez establecida la familia en su nuevo hogar, el suceso cayó sobre el joven como un mazazo: sus padres iniciaron los trámites del divorcio.

Terminaban los años felices de Phoenix, una ciudad que el director siempre conservará ligada a un sinfín de recuerdos entrañables. La decisión de Leah y Arnold era

irrevocable. Spielberg nunca se ha referido a las causas que produjeron la separación, pero tal vez se puede conjeturar que la ruptura sucedió a causa de la importancia desmesurada que su padre concedía a su propio trabajo. El joven Steven y sus tres hermanas pequeñas no podían creer que nunca más vivirían con sus padres bajo el mismo techo.

La separación de Arnold y Leah Spielberg puso un amargo punto y final a la etapa infantil del director, que entonces contaba con diecisiete años. El joven Steven era consciente de que una etapa se cerraba en su vida para dar paso a una época protagonizada por los imperativos de la madurez. Una nueva idea había pasado a formar parte del poso de sus recuerdos íntimos: la idea de separación.

Aquel divorcio provocó en el joven tal tristeza que, en años sucesivos, quedaría reflejado en sus historias. Así, podemos encontrar el fantasma de la ruptura paterna en el hogar de Elliott -cuyo padre se ha marchado a México con otra mujer-, en el hogar de Barry Guiler y de Roy Neary, en la soledad de Jim Ballard desde los primeros minutos de **El Imperio del Sol**, en la separación de Nettie y Celie en **El color púrpura**... Casi treinta años después del divorcio del matrimonio Spielberg, el director trataría el mismo tema en **Hook**, donde asistimos a la historia de una pareja, formada por Moira y el **yuppie** Peter Banning, que se encuentra al borde del fracaso. Resulta revelador que la primera película de Spielberg en formato cinematográfico, **Loca evasión** (*The Sugarland Express*, 1974), tratara sobre una reunión familiar: **Loca evasión** narra la historia de un joven matrimonio de delincuentes a quien persigue la policía. Tras abandonar la cárcel, los dos esposos se reúnen, secuestran un coche celular y recorren Texas desesperadamente para recuperar la custodia de su hijo pequeño, entregado por las autoridades a otra familia.

En 1987, Steven Spielberg se refería en estos términos al influjo que la separación de sus padres produjo en su personalidad: "Mi familia está presente en mi propia vida. La idea de separación es algo de lo que puedo hablar, porque provengo de una familia en la que hubo un divorcio (...) Aunque no hago autobiografías para el cine, tomo pequeños detalles de mi vida personal que puedo comprender y que me permito contar. En el caso de **El Imperio del Sol** nuestro cómo Jim y su madre son separados por la multitud en una calle de Shanghai, y la historia que sigue no es diferente a la del día en que mis hermanas y yo nos percatamos de que nuestros padres se estaban divorciando. Nosotros nos pusimos histéricos y lloramos como esa madre. En todos mis filmes hay personas que se separan. En **Encuentros en la Tercera Fase**, una fuerza extraña llega a la casa y le quita su hijo a una madre, físicamente, en la cocina. En **El color púrpura**, la hermana es alejada violentamente de su otra hermana. Siempre he estado interesado en las separaciones épicas" (23).

Arnold Spielberg abandonó a su familia cuando su hijo mayor contaba con diecisiete años. En todo ese tiempo, el pequeño Steven apenas tuvo oportunidad de mantener una relación profunda con su padre, ausente del hogar durante bastantes ocasiones. Tratándose del hijo mayor y del único chico de la familia, el padre debía jugar un papel esencial en el desarrollo del pequeño. Sin embargo, la figura paterna era el elemento más débil del hogar y el joven Steven nunca terminó de acostumbrarse a esta deficiencia. Dado que Spielberg traslada, consciente o inconscientemente, sus propias vivencias a las historias que relata, no es de extrañar que la figura de un padre enamorado de sus hijos nunca aparezca en la filmografía del director.

Los padres de sus películas se muestran siempre bajo toda una gama de aspectos

negativos: pueden ignorar a sus hijos, como Peter Banning en **Hook**; sentirse incomunicados con ellos, como Roy Neary en **Encuentros...**; vivir con otra mujer, como el padre de Elliott en **E.T.**; demostrar una crueldad despiadada, como la de *Míster X* en **El color púrpura**; hallarse alejados de sus hijos, como el padre de Jim Ballard en **El Imperio del Sol**, o haberse dedicado toda vida a sus propios intereses profesionales, como el Dr. Jones sr. en **Indiana Jones y la Última Cruzada** (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989). Esta actitud de Spielberg frente a la figura paterna es similar a la que adopta Peter Weir en sus películas más sobresalientes, tales como **Gallipoli** (*Gallipoli*, 1981), **Único Testigo** (*Witness*, 1984), **La Costa de los Mosquitos** (*The Mosquito Coast*, 1986) y, especialmente, en **El Club de los Poetas Muertos** (*Dead Poets Society*, 1989).

Si bien la relación del director con su padre presente reproches justificados, no debe tampoco olvidarse que el pequeño Steven pasó bastantes momentos felices junto a Arnold Spielberg. Quizás la decepción filial proceda de que tales momentos podrían haberse repetido más veces, pero Spielberg siempre ha reconocido que - pese a las faltas de cariño- debe a su padre la pasión por las estrellas, la admiración por las maravillas de la ciencia y, sobre todo, los primeros pasos en una afición llamada a convertirse en toda una vocación: el cine.

1.2. El influjo de la televisión y del cine.

1.2.1. Los espacios televisivos para niños durante los años 50.

Los años de la infancia de Steven Spielberg coinciden precisamente con la época en que la televisión comenzaba a desarrollarse en Estados Unidos. El director admite que buena parte de su formación se debe a las expresiones artísticas de la llamada *cultura de masas*, concretamente al cine, a los géneros televisivos de ficción y al cómic. De todos ellos, la televisión fue quizá el medio que ejerció una mayor influencia en el futuro director.

El Spielberg adulto siempre ha demostrado una repulsa patente hacia la televisión. Como ejemplos, podemos recordar que los poderes maléficos que penetran en la casa de Carol Ann en *Poltergeist* llegan a este mundo a través de la pequeña pantalla -una alegoría muy sugerente-, y que "¡Nada de tele!" es el único consejo de Mary a su hijo Elliott antes de dejarle solo en casa, en *E.T.* La paradoja aparece cuando se retrocede hasta los años 50 y surge la imagen de un niño teleadicto llamado Steven Spielberg, si bien es cierto que la programación televisiva de aquellos años no guarda la menor similitud con la distribuida en las *parrillas* horarias desde los años 80. Nadie mejor que Spielberg, que ha sido niño en los 50 y en los 80, para elaborar una crítica sobre los contenidos de la televisión actual.

La manía del pequeño por sentarse a cualquier hora delante del televisor, llevó a sus padres a colocar una sábana a perpetuidad sobre el aparato. Durante las noches, el niño pasaba del influjo hertziano a la fase REM de sueño sin solución de continuidad, como ocurre hoy día con la mayoría de los pequeños. Como afirma la autora Susan Royal,

"Spielberg ha hablado a menudo del cuidado que tomaban sus padres para controlar sus dosis de televisión. Para asegurarse de que no pasara mucho tiempo frente a la caja tonta, o viera programas poco apropiados para él, tendían una sábana sobre el receptor" (24).

A comienzos de los años 50, la programación televisiva estaba invadida por el género de las comedias de situación o **sitcoms**. Las cadenas ABC, CBS y NBC competían durante aquella década por ganar audiencia en este género. Las comedias de situación prestaron a aquella televisión naciente un tono marcadamente familiar, dado el planteamiento hogareño que solían ofrecer. Entre las **sitcoms** de la época destaca **I Love Lucy**, de la CBS, que constituyó todo un fenómeno social y batió los records de audiencia durante varios años. Otras comedias de éxito fueron **Adventures of Ozzie & Harriet** y **Make Room for Daddy**, ambas de la ABC; la primera estaba representada por una familia real.

Con toda seguridad, el pequeño Steven no se sintió especialmente atraído por las comedias de situación. La programación infantil en el horario de **prime time** fue cobrando importancia a medida que avanzaba la década, y ofrecía series como **Sky King -western** protagonizado por el héroe y su avioneta-, **El Llanero Solitario** (*The Lonely Ranger*), **Las Aventuras de Rin Tin Tin** (*Adventures of Rin Tin Tin*) y **Disneylandia** (*Disneyland*), todas ellas de la ABC. Por su parte, la CBS irrumpía en el género infantil con **Lassie**, que habría de recibir dos premios **Emmy**.

Hacia 1955, los **westerns** hacen su aparición en la pequeña pantalla con series de la ABC, como **Wyatt Earp**, y de la CBS, como **Zane Grey**. En 1957, el **western** se consolidó como el género de ficción predominante en los canales de televisión, que abandonaban el

terreno de las comedias de situación para entablar su nueva batalla de competencias en el nuevo género. La hegemonía del **western** perduró hasta bien entrada la década de los 60, y se mantuvo con series antológicas como **El hombre del rifle** (*The Rifleman*), **Cheyenne**, **Maverick**, **Colt .45**, **Bonanza** y **El Virginiano** (*The Virginian*), entre otras. Dada la cantidad de series sobre el Oeste americano en televisión, no es de extrañar que la primera película rodada por el pequeño Steven a los 12 años fuera un **western**.

A lo largo de la década de los 50, el género policiaco se limitó a muy pocas series, lo cual no fue obstáculo para su excelente calidad. **Dragnet**, emitida por la NBC, es una prueba de ello. Se trataba de una serie de gran éxito, pionera por el realismo, el ambiente y el lenguaje que empleaban sus personajes. **Dragnet** fue también el espacio que el pequeño Steven recordaba como uno de sus *pánicos* infantiles. Otro ejemplo de la calidad del género policiaco de la época viene constituido por **Los Intocables** (*The Untouchables*), serie de la CBS protagonizada por el legendario Elliott Ness, que surgió en 1959 y que muy pronto alcanzó altos niveles de audiencia.

Otras series de aventuras que protagonizaron la infancia del pequeño Steven fueron **Circus Boy** y **El Zorro** (*Zorro*), de la NBC, **Walt Disney Presents**, de la ABC, y **Daniel el Travieso** (*Daniel, the Menace*), de la CBS.

Curiosamente, las cadenas de televisión norteamericanas no incluyeron espacios de dibujos animados en horario de **prime time** hasta 1960, año en que la ABC empieza a emitir **El Show de Bugs Bunny** (*Bugs Bunny Show*) y **Los Picapiedra** (*The Flintstones*), dos series favoritas del chico de los Spielberg a las que ha trataría de rendir tributo durante su etapa

como director de cine. Prueba de ello son los **Tiny Toons**, espacio que relata las aventuras de personajes como Bugs Bunny, el cerdito Porky y el Pato Lucas, trasladados a su etapa infantil, que Spielberg comenzó a producir en los años 90. Otra muestra es su idea de hacer una película sobre **Los Picapiedra** con personajes de carne y hueso, proyecto iniciado en 1993.

Los dibujos animados ejercieron sobre el pequeño Steven una poderosa influencia, que se manifestaría posteriormente en su forma de concebir sus escenas de acción más brillantes. A modo de homenajes a aquellos personajes dibujados por los equipos de la Warner, Lang, Hanna-Barbera o Walt Disney, podemos encontrar algunos *guiños* de Spielberg en películas como **Loca evasión**: las apariciones del famoso Correcaminos en esta cinta son todo un símil de la *movie road* que el director relata. A veces, toda la película gira en torno a un personaje de dibujos animados, como sucede con Pinocho, dibujado por Walt Disney, en **Encuentros en la Tercera Fase**. Y, en otros casos, los propios dibujos animados son los verdaderos protagonistas de las cintas producidas por el director, caso de **¿Quién engañó a Roger Rabbit?** (*Who Framed Roger Rabbit?*, 1988), dirigida por su discípulo Robert Zemeckis.

Los géneros de ciencia-ficción y misterio fueron, sin lugar a dudas, los favoritos del chico de Scottdale. El primero comenzó a dar frutos en 1959, con la serie **Man and the Challenge**, emitida por la NBC, que trataba sobre experimentos científicos. Por su parte, la CBS ofrecía **Men into Space**, espacio realizado con la ayuda de científicos de la NASA. Se trataba de dos series que reflejaban el interés social causado por la carrera espacial, iniciada en 1957 tras el lanzamiento del *sputnik* soviético.

1.2.2. Tres series favoritas.

A finales de los años 60, el género de misterio comienza a tratarse en la programación televisiva norteamericana. Ya en 1955, **Alfred Hitchcock Presents** fue un precedente de las series breves que relataban historias de intriga. Entre 1959 y 1963, aparecen en las pantallas las tres series de misterio y ciencia-ficción que ejercerían mayor influencia en el estilo cinematográfico de Steven Spielberg. Se trataba de sus tres programas favoritos: **The Outer Limits**, **One Step Beyond** y **Twilight Zone**. Veinte años después, el director recogió la idea y el espíritu de esas series y las condensó en **Cuentos Asombrosos** (*Amazing Stories*), en antena entre 1985 y 1987. En **Cuentos Asombrosos** trabajaron directores de cine como Burt Reynolds, Martin Scorsese, Clint Eastwood y el propio Steven Spielberg.

Twilight Zone, emitida por la CBS entre 1959 y 1965, era la más importante de las tres. Presentada por Rod Serling, la serie sobresalía en su género por su estilo excéntrico y original, y en ella se dieron cita conocidos actores de la época. Cada episodio comenzaba con una misteriosa voz en *off* que advertía a la audiencia: "Existe una quinta dimensión más allá de lo que se conoce como ser humano. Una dimensión grande como el universo y atemporal como el infinito. Es la frontera entre la luz y la sombra, la ciencia y la superstición, y se encuentra entre los abismos de los miedos humanos y las cimas de su conocimiento. Es el área que llamamos *La Zona del Crepúsculo* (**Twilight Zone**)". Las palabras de esta presentación nos remiten directamente al estilo de Spielberg más genuino, en el que se mezclan realidad y fantasía para provocar ilusión, pánico o suspense.

Twilight Zone mostraba historias inauditas y singulares tales como **Escape Clause**:

el episodio trataba sobre un hipocondriaco que hace un pacto con el demonio para salir de su enfermedad. Convencido de su inmortalidad, el protagonista comete un asesinato, pues cree que la pena de muerte no le hará ningún efecto. Pero, finalmente, es condenado a cadena perpetua.

The Eye of the Beholder es otro ejemplo del tipo de episodios de **Twilight Zone**, que siempre concluían con un final insólito. En este capítulo, una mujer deforme se somete a su última operación de cirugía estética. A lo largo del episodio, los espectadores no pueden apreciar el rostro de los médicos. Tras quitarle los vendajes, aparece la cara de una mujer bellísima... Pero los doctores y enfermeras tienen un rostro monstruoso: ése es el aspecto habitual de la raza donde se sitúa la historia. La mujer será recluida en una leprosería por su *deformidad*.

Uno de los capítulos de **Twilight Zone**, titulado **The Invaders**, relata la historia de una anciana cuya granja es invadida por los tripulantes de un platillo volante... que finalmente se revela como una nave de las Fuerzas Aéreas de los Estados Unidos. La escena de la invasión guarda una similitud narrativa asombrosa con la secuencia relatada por Steven Spielberg en **Encuentros en la Tercera Fase**, en la que los extraterrestres penetran en el hogar del pequeño Barry para secuestrarle: el empleo del sonido en *off*, el marco rural, la lucha mantenida entre los personajes y el empleo del suspense son aspectos comunes a las dos escenas.

The Outer Limits, emitida por la ABC entre 1963 y 1965, fue otra de las series de ciencia-ficción preferidas del chico de Scottdale. Según Tim Brooks y Earle Narsh, autores

de **The Complete Directory to Primer Time Network TV Shows**, **The Outer Limits** mostraba unos interesantes efectos especiales para la época, los trajes de los extraterrestres eran originales, y se califican sus tramas como "tolerables" (25).

La otra serie referida anteriormente, **One Step Beyond**, se mantuvo en antena durante dos años, de 1959 a 1961, y llegaba hasta los hogares norteamericanos a través de la ABC. El joven Steven disfrutaba con sus episodios, centrados en historias sobrenaturales que se enmarcaban en la civilización estadounidense de los años 60. Los temas de la serie inspiraban, casi siempre, relatos de luchas contra fantasmas y seres espectrales. Su tono misterioso era bastante similar al que Steven Spielberg imprimiría a su película **Poltergeist**.

1.2.3. El pequeño Steven descubre el cine.

A tenor de lo expuesto en el apartado anterior, puede asegurarse que la primera formación audiovisual del futuro director fue eminentemente televisiva. Esta idea se refuerza con el hecho de que el pequeño Steven acudió contadas veces a las salas de cine de Scottsdale y Phoenix. Por otro lado, las redes de distribución cinematográfica de los años 50 no estaban tan desarrolladas como en la actualidad, y a veces pasaban años hasta que una película llegaba hasta los espectadores de Arizona. Como se lamenta el propio Spielberg, "Phoenix, Arizona, no es exactamente el centro cultural de los Estados Unidos. ¡No teníamos nada!" (26). Al igual que los demás niños de su generación, el pequeño se vio forzado a conocer la mayoría de los títulos cinematográficos de la época a través de la propia televisión.

Con todo, los años 50 fueron una buena época para comenzar a asomarse al cine. Por aquel tiempo, las salas de cine adaptaban sus sistemas de proyección a los nuevos formatos empleados por las productoras de Hollywood: Cinerama, Stereo, Cinemascope, Vista Visión, Todd-A.O., Super Panavisión... Se ofrecía todo un muestrario de efectos y recursos técnicos que pudieran revalorizar el espectáculo cinematográfico frente al auge de la naciente televisión.

En 1954, el mismo año en que el pequeño Steven contempló la lluvia de meteoritos de Ohio, Arnold y Leah Spielberg llevaron a su hijo al cine. Se disponían a ver **El Mayor Espectáculo del Mundo** (*The Greatest Show on Earth*, Cecil B. DeMille, 1952), y el niño tendría la oportunidad de ver en la gigantesca pantalla a estrellas como Charlton Heston, James Stewart y Betty Hutton. Antes de que se apagaran las luces del local, Arnold se vio en la obligación de advertir a su hijo de seis años: "Esto va a ser fuerte para ti, pero no importa. La gente de la película está en una escena y no podrán atraparte". Con estas palabras, el padre trataba de prevenir al pequeño para evitarle un posible trauma. Poco sospechaba los efectos que el filme de DeMille iban a ejercer sobre el futuro director de cine: "Pero estaban en una escena y me estaban atrapando. Creo que desde entonces he intentado atrapar a la audiencia lo mejor posible, de forma que no piensen más en que son espectadores sentados en butacas" (27).

Con su consejo, Arnold no era consciente de que, en realidad, estaba tratando de impedir la fantástica ilusión que el cine crea en el público. De nada sirvió la advertencia. A pesar de su temprana edad, aquella película hizo mella en la sensibilidad del pequeño, estableció la primera sintonía de Steven Spielberg con la magia del cine y dio paso a una

larga lista de filmes, que habrían de hacer las delicias del chico de los Spielberg. Entre ellas, el director recuerda **El Mago de Oz** (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) como la película que mejor prendió en su alma infantil.

Precisamente, la trama del clásico de Fleming traslada a una niña -Dorita- desde su mundo cotidiano en blanco y negro, hasta otro que desborda de música y colorido. Este tipo de proyecciones hacia un mundo fantástico se corresponde con el principal deseo del pequeño Steven, consistente en cambiar una realidad desagradable por una experiencia mágica, que también reconoceremos en Elliott y en Roy Neary. **El Mago de Oz** relata una historia cuyo espíritu sería posteriormente recogido y plasmado en películas como **E.T., el Extraterrestre**, **Encuentros en la Tercera Fase** y **Hook**, en las que encontramos una diferencia entre dos mundos y un protagonista -siempre un niño o un adulto con corazón de niño- que consigue viajar de una esfera a otra.

Entre todos los creadores cinematográficos que influyeron en las fantasías del pequeño Steven, Walt Disney merece el puesto de honor. No es casualidad que algunos críticos, llevados de una euforia a veces exagerada, denominen al director de Ohio como "el nuevo Walt Disney". Spielberg pertenece a la segunda generación de norteamericanos que disfrutó con las películas y los personajes de la factoría Disney. Durante los años 50, el público infantil pudo acercarse a aquel mundo de dibujos animados no solo a través del cine, sino de la televisión.

A pesar del cuidado con que el matrimonio Spielberg seleccionaba las películas que su hijo veía, el pequeño se sintió más de una vez herido en su sensibilidad ante una película

de Walt Disney. Leah y Arnold consideraban el cine de Disney como un filón de historias buenas, limpias y apropiadas para los niños... pero lo cierto es que su hijo pasó muy malos ratos con algunas de sus historias. Así ocurrió con títulos como **Blancanieves** (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937), **Fantasia** (*Fantasia*, Ben Sharpsteen, 1937) y **Bambi** (*Bambi*, David D. Hand, 1942). El pequeño sufrió bastante con esta película porque "el fuego mató a la familia".

A la vuelta de los años, Steven Spielberg confesaba: "Estaba más traumatizado por las películas de Walt Disney que por cualquier otra de terror que mis padres me prohibían ver. La primera vez que lloré viendo una película fue con una de Disney. **Bambi**. No, **Bambi** vino más tarde. Fui a verla con una amiga, y creo que era una cobardía llorar entonces... a los once años. La primera vez que lloré con una película fue con **Fantasia**, y también con **Blancanieves** y los **Siete Enanitos**. Y la primera vez que tuve pesadillas durante una semana fue también con una película de Walt Disney. Hay una gran escena en **Fantasia** que me impresionó bastante: "Noche en el Monte Pelado". Desde aquello, nunca volví a mirar una montaña como antes. Ni siquiera como Richard Dreyfuss después de **Encuentros en la Tercera Fase**" (28).

Lawrence de Arabia fue una de las películas que empujaron definitivamente al joven hacia el mundo del celuloide. La cinta de David Lean le apasionó, de manera que podemos encontrar algunos elementos característicos del director británico en Steven Spielberg. Su huella se hace patente en la presencia de un héroe fuerte, en el atractivo de una empresa aventurera y en la técnica empleada en la dirección de multitud de actores. Pero quizás el elemento de Lean que ha ejercido mayor influjo en Spielberg es el tratamiento de la acción,

que le ha ganado el título de *genio del momentum*.

Tras el estreno de *El Diablo sobre ruedas* (*Duel*, 1971), el propio David Lean reconocía la habilidad de Spielberg como director de acción: "Inmediatamente supe que estaba ante un nuevo y brillantísimo director. Steven consigue un placer real en las escenas de acción; son movimientos de un flujo maravilloso. Posee una visión extraordinaria, un barrido que ilumina a todas sus películas (...) Ama hacer cine. Divierte a su propia adolescencia, ¿y qué hay de malo en eso? Veo a Steven como a un hermano pequeño. Creo que me veo en él. Raramente me he sentido así con alguien. Es curioso" (29).

Como se deduce de estas palabras, la herencia de Lean y su temprano influjo en el joven quedan confirmados con el reconocimiento del maestro británico, que se ve reflejado en el cine de Spielberg. Desgraciadamente, Walt Disney -el otro maestro- no vivió para contemplar la obra del director de Ohio ni sus influencias en ella. Sin duda, sus apreciaciones hubieran resultado altamente reveladoras.

Y así, entre pánicos, sonrisas mágicas y sorpresas agradables, el pequeño Steven creció mientras sentía la atracción magnética del cine.

1.3. El cine: una afición infantil llamada a ser vocación.

La primera vez que el pequeño Steven vio de cerca una cámara cinematográfica fue en su casa de Scottsdale. A Leah Spielberg se le había ocurrido regalarle una a su esposo, con motivo de su cumpleaños. Se trataba de un modelo corriente de *Super 8*. Y, como suele ocurrir en la mayoría de las familias, el padre se convirtió en el filmador oficial de aquellos momentos íntimos que merecían quedar impresos en el celuloide. Los primeros resultados de los rodajes caseros no fueron nada satisfactorios para los pequeños. Arnold no conseguía dominar un molesto temblor en las manos que ponía nerviosa a toda la familia durante las proyecciones. Fue entonces cuando Steven se decidió resueltamente a ocupar el puesto de su padre. Se había producido el primer contacto entre Steven Spielberg y la realización cinematográfica.

1.3.1. Rodajes infantiles en estudios caseros.

Las primeras filmaciones caseras del chico de los Spielberg no tenían nada de particular. El joven se dedicaba a gastar metros y metros de celuloide, del mismo modo que los dibujantes precoces se entretienen emborronando cuartillas con sus garabatos. Poco a poco, las tomas se fueron sofisticando y las breves películas llegaron a ofrecer efectos especiales dignos de una imaginación infantil sobresaliente. En ocasiones, las propias circunstancias obligaban al pequeño Steven a elaborar guiones de pocos segundos. Este es el caso de una de las primeras tomas infantiles que recuerda el director, que disfrutaba de lo lindo provocando choques con sus trenes eléctricos. Disgustado por la forma de estropear

los juguetes, Arnold intervino en escena y amenazó a su hijo con no volver a comprarle recambios si no dejaba de provocar aquellas "catástrofes" en miniatura. Al pequeño se le ocurrió una idea brillante y decidió filmar un último choque de trenes: "Era como en la realidad. Lo podía ver una y otra vez sin destrozar los juguetes" (30).

A medida que la afición por el cine prendía en Steven, las películas fueron aproximándose al modelo profesional, en la proporción en que un niño entiende este concepto. Surgieron así los primeros platós -que se instalaban en cualquier lugar de la casa-, los primitivos efectos de maquillaje, la escenografía de exteriores en el jardín e incluso las bandas sonoras, que el pequeño interpretaba personalmente con su clarinete. Como explica Steven Poster, "de esa primera etapa juvenil arranca también su interés por las cuestiones técnicas, efectos especiales, juego de cámara y bandas musicales con propias composiciones ejecutadas con clarinete, y que combinaba con el piano de su madre, para grabar después los resultados con la ayuda de un magnetofón casero" (31). Sobre aquellos platós improvisados, Leah recuerda: "nuestro salón estaba lleno de cables y focos; era el sitio donde Steven hacía sus rodajes. Nunca le dijimos que no. Steven no comprendía esa palabra" (32).

Respecto a los efectos especiales, la madre del director comenta: "Todavía recuerdo cómo filmaba un gran animal saliendo del bosque que, luego, atacaba a mis hijas pequeñas, que huían despavoridas. Y cómo ponía a sus hermanas salsa de tomate por todo el cuerpo, como si estuviesen heridas... Y las imágenes tenían bastante realismo" (33). Leah Spielberg ya estaba acostumbrada a las actividades representativas de su hijo mayor que, en una ocasión en que sus padres regresaban a casa por la tarde, fue sorprendido disfrazado y maquillado como un monstruo, envuelto en papel higiénico verde que había humedecido.

1.3.2. Especialización progresiva.

Una prueba definitiva de la creciente *profesionalización* del estilo del pequeño cineasta consiste en el empleo de **storyboards**, que Steven elaboraba previendo un montaje que se realizaba según se producían los rodajes.

Con el creciente auge de la nueva afición, el pequeño Steven encontró una forma de aunar sus diversiones -que se reducían prácticamente al ámbito hogareño- en las tareas básicas de una cinematografía rudimentaria. Si el carácter del joven había condicionado sus juegos según un espíritu solitario, el cine irrumpía ahora en sus actividades creativas como un cauce extraordinario para su fecundidad imaginativa.

Una vez asentada la afición, el pequeño Steven fue cambiando de cámaras. El viejo modelo de *Super 8* fue sustituido por otro de 16 mm., ganado como premio en un concurso de cine aficionado: el **Canyon Film Festival** de Arizona. Sin embargo, el alto coste del revelado que acarreaba la nueva adquisición empujó al chico de los Spielberg a cambiarla por una cámara *Bolex* de 8 mm. Tiempo después, este último modelo fue también sustituido por otro de 8 mm., conseguido con la ayuda de Arnold. Se trataba de un aparato más perfecto, capaz de grabar sonido en una pista magnética incorporada. La cámara ofrecía unas posibilidades admirables para el pequeño realizador: nuevos trucos, rebobinado de la cinta impresionada, doble exposición, etc.

La precariedad de los medios cinematográficos que empleaba eran un acicate continuo para el pequeño a la hora de intentar recrear la realidad. Sin embargo, la meta a que aspiraba

se encontraba en un nivel de audacia mucho mayor. Así lo advierte Antonio Lara: "No deja de ser interesante destacar que, ya en aquellos años, de iniciación, el joven aficionado no se contentaba con registrar la realidad, sino que intentaba ir más allá, modificando y trucando lo que veía, para aumentar el impacto de los resultados" (34).

Una vez conocidos los triunfos de Spielberg como director, los telespectadores norteamericanos tuvieron la ocasión de comprobar la destreza del realizador infantil durante una emisión del programa *20/20*, emitido por la cadena ABC. El espacio ofrecía un fragmento de aquellas primeras películas caseras, en el que se mostraba a un joven vestido con una cazadora de cuero pilotando un avión. Por el ángulo y movimiento de cámaras empleados, daba toda la impresión de que el aviador iba a estrellarse. Según el periodista Steve Fox, las imágenes revelaban "una maestría temprana e intuitiva del arte de hacer cine" (35).

1.3.3. Un *western* de tres minutos.

La primera película del pequeño fue un *western* de tres minutos, rodado en *Super 8* en el patio de su casa de Scottdale. Actuaban sus tres hermanas pequeñas y algunos de sus compañeros *boy-scouts*. El patio contaba con cactus que prestaban un apoyo escenográfico exótico, e incluso con una diligencia. Steven Spielberg recordaba en 1984 su *opera prima* infantil: "La película trataba de tres malos que robaban la diligencia. Mis hermanas, con sus vestidos largos, hacían de señoritas de la diligencia. Tenían que entregar a los malos todo lo que había en sus bolsos y carteras. Y los malos escapaban. Como yo no podía permitirme

el lujo de usar caballos, huían a pie. Y cuando estaban contando el dinero, alguien corría a la oficina del **sheriff**, que era otro chico de doce años, con un bigote postizo. La historia acababa con el **sheriff** cargándose a tiros a cada uno de los malos. Ni siquiera se molestaba en ahorcarlos. Simplemente, les disparaba con su revólver, cogía el dinero y se lo devolvía a los pasajeros de la diligencia. Todo eso era un rollo de tres minutos" (36).

El pequeño Steven había rodado aquella película para obtener la "insignia de mérito" de los **boy-scouts**. Aquel muchacho retraído de doce años había conseguido encontrar -por fin- una afición en la que destacar brillantemente. Podía decirse que había nacido un nuevo Steven Spielberg, que en lo sucesivo daría mucho que hablar en el vecindario y en el colegio. Incluso consiguió hacer las paces con otro chico más fuerte, que le molestaba bastante en el colegio, tras concederle un trabajo como actor en una de sus películas.

"Lo curioso -continúa el director- fue que el requisito para conseguir la insignia era contar una historia con fotografías, no con película. Pero aunque sea difícil de creer, mis padres no tenían cámara fotográfica, sólo una *Bolex* de 8 mm. Así que tuve que pedir al director del colegio que cambiase las bases para poder usar mi cámara en lugar de la otra. Y aceptó. Pero si se hubiese negado... yo sería, probablemente, ¡el mejor retratista de **bar mitzvar** [ceremonia judía de confirmación] del mundo!" (37). Tras aquel éxito fílmico, los compañeros comenzaron a mostrar admiración hacia el pequeño Steven. Incluso se le permitió entrar en una sociedad secreta infantil, denominada con el pomposo nombre de "Orden de la Flecha".

1.3.4. El cine se convierte en pasión.

Atraído por la afición de su hijo, Arnold Spielberg comenzó a ayudar al pequeño en la construcción de decorados. Se convirtió en una especie de diseñador de producción, cuya labor en aquellos juegos domésticos acortó las distancias entre padre e hijo. En 1985, Arnold se refería a aquellos años felices en que compartía su vida con Leah y los cuatro chicos: "Yo ayudaba a Steven a construir escenas para sus películas de 8 mm., con camiones de juguete y montañas de **papier mâché**. Por las noches, contaba cuentos emocionantes a los niños, con personajes como Joannie "Copos de Espuma" y Lenny "Cabeza Estúpida". Veo piezas de mí en Steven. Veo al narrador de historias" (38). Hacer cine se convirtió en la principal actividad del pequeño, que había descubierto a los doce años un cauce de posibilidades insospechadas, sobre el cual volcar toda la capacidad creativa del pequeño. Precisamente, el temperamento del chico de los Spielberg poseía unas cualidades especiales de observación y crítica que le permitieron un empleo precoz del lenguaje cinematográfico.

A estos dones innatos, habría que añadir la influencia que ejercieron sobre el chico las series de ficción de los albores televisivos, las películas que vio en los cines de Phoenix y las historias que leía en los cómics, otra de sus aficiones de niño -que todavía no ha abandonado-. Junto a estas condiciones se encontraba su fértil imaginación, que despertó tempranamente en sus juegos hogareños y que, gracias al cine, pudo emplear como instrumento creativo esencial en sus trabajos profesionales como narrador de historias.

El pequeño realizador se había tomado aquella afición con el rigor y la seriedad propias de un director de Hollywood. Este principio provocó en casa más de un quebradero

de cabeza y, a pesar del apoyo que sus padres le prestaron durante sus filmaciones, las exigencias de Steven dan crédito al comentario de su madre: "Nunca le dijimos que no. Steven no comprendía esa palabra". En 1990, el director condensaba en estas palabras la actitud de sus padres frente a sus aspiraciones artísticas: "Soy consciente de todos los problemas que tuvieron mis padres conmigo. Era un niño obsesivo. Obsesionado con rodar películas desde los doce años. No hay libros sobre cómo tratar a un niño que quiere ser director de cine con doce años. Mis padres no entendían nada" (39). Puede que, efectivamente, ni Leah ni Arnold comprendieran las manías cinematográficas de su hijo mayor. Quizás consideraban que se trataba de una distracción más, una simple afición de la niñez que olvidaría con el tiempo. Lo cierto es que nunca se opusieron a ella y le ayudaron a fomentarla, y esto les basta para hacerse merecedores del agradecimiento del director, convencido desde niño de que el cine iba a ser algo más que un simple **hobbie** de adolescente.

Los ímpetus del pequeño por rodar películas pasaban por encima de cualquier impedimento, incluso del económico. Filmar películas domésticas exige unos costes de material y revelado fuera del alcance de una paga semanal infantil. Pero Steven supo ingeniárselas para conseguir el dinero que necesitaba, ya fuera mediante el ahorro o merced a los trabajos que el muchacho desempeñaba durante los fines de semana. Así, los vecinos de Scottsdale contrataron frecuentemente al pequeño para que encalara los árboles frutales de sus jardines, labor que realizó a conciencia.

1.3.5. *Escape to Nowhere*: una cinta bélica a los 14 años.

En 1961, cuando contaba 14 años, Steven rodó su primera película audaz: **Escape to Nowhere**. Se trataba de un filme bélico, inspirado en las cintas de la segunda guerra mundial tan frecuentes en la televisión y en los cines de la época. **Escape to Nowhere** duraba 40 minutos y contó con la colaboración de algunos de los amigos del muchacho, que se prestaron a entrar en el juego interpretando sus papeles de soldados. El vestuario de los actores era insuficiente, apenas un par de cascos alemanes y algunos uniformes viejos. Pero el pequeño supo ingeniárselas para sacar partido a unos medios tan precarios.

Sobre los compañeros que intervinieron en **Escape to Nowhere**, el director comentaba en tono de broma: "Era divertido conseguir sus vestuarios. Y difícil mantenerlos interesados. Sin embargo, sólo podía rodar los fines de semana. Acudíamos al colegio de lunes a viernes. Y los sábados y domingos, cuando realmente deseaban salir y pasar un buen rato, yo necesitaba que se quedaran para estar en el rodaje. Las primeras semanas les encantó. ¡Fue estupendo! Después se interesaron por otras cosas: los coches, las chicas... No iban a volver y tuve que reemplazar los actores y reescribir los papeles de los personajes. Aquel era el principal problema. ¡Sigue siendo el principal problema!" (40).

La guerra continuaría siendo la fuente de inspiración más importante de las películas del joven director. Puede decirse que Steven había encontrado un auténtico filón para su filmografía casera, del que brotarían otros títulos como **Battle Squad**, **Last Gun** y **Fighter Squadron**.

1.3.6. El cine como escape de un adolescente.

Cuando cumplió quince años, el muchacho de Scottsdale llevaba tres rodando cintas en *Super 8*. Atrás quedaban las amarguras de niño. Su carácter se había estabilizado, y el tímido había cedido su puesto de predominio al soñador. Aquella afición le hizo profundizar en el trato de amistad con sus compañeros, si bien el cultivo apasionado de una sola actividad también habría de mantenerle algo apartado de sus amigos, ya bien entrados en la adolescencia. "La mayoría de mis amigos -explicaba el director en 1984- jugaban al béisbol o al fútbol, hacían proyectos científicos en clase y tenían novia. Yo era un solitario y tenía una cámara de cine, que era mi mejor amiga. Esa pequeña cámara se transformó en una especie de gafas para ver el mundo, y lo veía a través de mis ojos y a través de la lente de mi cámara" (41).

Pero la adolescencia del joven Steven todavía no había resuelto el problema principal del muchacho: la ausencia de un buen amigo, de un confidente con quien compartir secretos e ilusiones. El chico de los Spielberg todavía encontraba en su propia familia su principal apoyo anímico. Y, para su desgracia, aquel asidero comenzaba a perder la firmeza que el pequeño había encontrado durante sus años infantiles. Leah y Arnold no se entendían bien. Las discusiones y las malas palabras irrumpieron en el hogar, ante las miradas tristes de cuatro muchachos.

El cine comenzó siendo para el joven una actividad lúdica; más tarde, la afición se convirtió en una pasión que le auguraba un futuro prometedor. A los quince años, filmar películas pasaba a ser una válvula de escape que liberaba al joven Steven del drama que, a

menudo, se representaba en su hogar: "Usé las películas, creo, para escapar hacia un mundo de fantasía. Lejos de mis padres... Ellos estaban empezando a llevarse mal y había mucho ruido en la casa por las noches. Fue un escape para mí. Un gran escape" (42). Aquella era la palabra clave: fantasía. De buena gana el adolescente hubiera cambiado una realidad desagradable por sus propios sueños. Unos deseos que verá cumplidos, después de treinta años, con la identificación del director en Elliott, *Keys*, Barry, Roy Neary, Jack Banning... sus personajes autobiográficos.

1.3.7. Un largometraje de ciencia-ficción: *Firelight*.

En 1964, Steven había alcanzado los dieciséis años. Durante cuatro años de experiencia y dedicación ilusionada, el muchacho fue trabajando su estilo directo y realista, 3animado por su prodigiosa imaginación. Todo aquel poso creativo cuajó en un proyecto ambicioso: el primer largometraje. Así nació **Firelight**, una cinta de fantasía espacial que habría de alcanzar los 140 minutos de duración. Por primera vez, el joven Steven se planteaba imitar las producciones de ciencia-ficción que aparecieron en las pantallas cinematográficas durante la década anterior y que, progresivamente, se abrieron paso en la programación televisiva a comienzos de los 60.

Firelight es la historia de un equipo de científicos que investiga unas luces misteriosas en la noche. Tal argumento recuerda al planteamiento de **Encuentros en la Tercera Fase**. De hecho, **Encuentros...** no es más que la versión profesional de **Firelight**, algo así como un palacio construido sobre una choza, con la que Spielberg sumplía su deseo de rodar un

filme personal de ciencia-ficción.

El estilo del largometraje del joven Steven estaba influido por la obra del director británico Nigel Kneale, autor de los seriales **Quatermass** que la BBC-TV emitía desde mediados de los 50. A lo largo de una entrevista con Herb Lightman, editor de la revista **American Cinematographer**, Steven Spielberg se refería así a la inspiración de **Firelight**: "Hice una película cuando tenía alrededor de dieciséis años en Phoenix, titulada **Firelight**. Fue más que una película de "exploración" al estilo de **The Creeping Unknown**: tenía luces en el cielo" (43).

Firelight fue rodada en 8 mm. a lo largo de todo un curso académico, si bien las filmaciones se limitaron a los fines de semana -como era tradicional-. A pesar de que el formato y las condiciones de rodaje continuaban siendo domésticas, Steven estaba decidido a que el largometraje ofreciera un aspecto profesional. La decisión se tradujo en un aumento notable de sus exigencias: el joven deseaba calidad, ahora más que nunca.

Daba crédito a aquella profesionalidad intencional tanto la audacia de la realización como la iluminación, plagada de destellos de luces de colores. No en vano, la película debía hacer mención continuamente a su título. Por otro lado, el joven cuidó en la medida de lo posible los detalles del diseño de producción. Incluso estableció cuidadosamente el presupuesto económico de la producción que, como suele ocurrir también en Hollywood, fue desbordado tras el rodaje. Steven había cifrado el presupuesto en 300 dólares; al término de la producción, los gastos se elevaron a 500. Parte del dinero fue invertido por Arnold Spielberg, que continuaba ayudando a su hijo en sus tareas cinematográficas.

Nuevamente, los actores de **Firelight** fueron las tres hermanas Spielberg y los compañeros de clase de Steven. Esta vez, el joven tuvo que convencer a sus amigos para que actuaran en la nueva película, y les aseguró que ahora se trataba de rodar un largometraje, no una simple cinta casera de diez minutos. Una vez que sus compañeros se comprometieron a no abandonarle a lo largo del rodaje, Steven pudo comenzar las tareas de filmación.

Nancy Spielberg, que tenía ocho años en aquel momento, recuerda así su experiencia como actriz en el primer largometraje de su hermano: "Yo interpretaba a una niña que estaba en el jardín, y se suponía que dirigía la mirada hacia un resplandor. Steven me hizo fijar los ojos en el sol, directamente. "¡Deja de pestañear!", gritaba. "¡No parpadees!" Aunque podía haberme quedado ciega, hice lo que me decía porque, después de todo, era Steven dirigiendo" (44). Aquellos gritos del joven ponen de manifiesto la seriedad y exigencia con que se estaba tomando los rodajes de la película.

Firelight se rodó como si fuera una película muda. Al término del curso académico, cuando las tareas de filmación habían finalizado, Steven comenzó las labores de montaje recién iniciadas las vacaciones de verano. Pero aún quedaba el trabajo más delicado: el doblaje del sonido. Y para ello se necesitaba nuevamente la ayuda de los actores. Algunos obedecieron de mala gana, pues no podían abandonar a aquel chico entusiasmado justo cuando la película estaba casi terminada. El hogar de los Spielberg, cuyas habitaciones habían servido como platós durante cuatro años, se convirtió en un improvisado estudio de sonido. Los amigos de Steven tuvieron que acudir a su casa durante los días en que se desarrolló la sonorización del filme para prestar sus voces. Los chicos se doblaban a sí mismos mientras veían las imágenes rodadas, proyectadas sobre una sábana. No se trató de

una tarea fácil, pues los jóvenes actores tardaron en familiarizarse con el doblaje, un proceso realmente complicado.

Por fin, la película quedó lista para su estreno. Arnold y su hijo también habían previsto esta operación. El cine de Scottsdale prestó su local para la única proyección nocturna que se hizo de **Firelight**. Y el estreno fue un todo un éxito: el cine se llenó de espectadores, todos ellos amigos y conocidos del joven Steven. Incluso se consiguió un beneficio económico de 100 dólares, ya que las recaudaciones ascendieron a 600 dólares, frente a un coste total de 500.

Desgraciadamente, **Firelight** no se conserva. Los dos mejores rollos de la película se perdieron después de que Spielberg se los ofreciera a un productor cinematográfico. La otra parte del filme aún existe, pero la exposición se ha borrado con el paso de los años. **Firelight** sólo perdura en la memoria del director y de los chicos que participaron en ella. Pero también se conserva en el espíritu que inspira cada uno de los fotogramas de **Encuentros en la Tercera Fase**.

1.3.8. El brusco final de una etapa.

Poco tiempo después del estreno de **Firelight**, los Spielberg abandonaron el suburb de Scottsdale y se trasladaron a vivir a California. Pero al matrimonio le quedaban meses de vida y, cuando Steven contaba diecisiete años, Arnold y Leah se divorciaron. De esta forma brusca, se cerraba una etapa en la vida de Steven Spielberg, marcada por un éxito en su

afición cinematográfica y por un suceso doloroso en su vida familiar. Sin embargo, el cambio de hogar fue providencial en el desarrollo de su carrera profesional: el joven Steven vivía ahora en el estado de la industria cinematográfica, que desplegaba ante sus ojos todo un mundo de posibilidades para su vocación creativa.

Atrás quedaban once años de experiencias infantiles y adolescentes, que integraban el poso profundo que animaría futuras creaciones cinematográficas. Impresiones como la lluvia de meteoritos, las películas de Walt Disney, los terrores infantiles, las burlas de sus compañeros, el miedo a las disecciones en clase de Biología, las lecciones de música, los primeros rodajes en *Super 8*... Todo aquello formaba parte del pasado, de esa infancia agri dulce que encontró sus mejores momentos en la felicidad de un hogar unido.

California no sólo significaba el divorcio de Leah y Arnold, sino el comienzo de los estudios universitarios de Steven Spielberg. La edad biológica imponía sus designios a un joven que se resistía a crecer. Y, desde entonces, Steven se mantuvo firme en esa decisión para el resto de su vida: aquí reside el secreto, la clave de una frescura cinematográfica perenne. Estrictamente, Spielberg nunca ha buscado acercarse *hacia* la infancia con sus películas, ni ha pretendido crear el ambiente familiar que las inspira. El director sigue un proceso inverso, pues sus filmes se proyectan *desde* la infancia y *desde* la propia experiencia familiar. Pensar lo contrario sería como sugerir que Peter Pan estudió Pedagogía para tratar con los *niños perdidos*. Spielberg nunca necesitó estudiar a un chico para reflejarlo en sus historias, porque él mismo es un niño que aún sigue contando sus experiencias cotidianas en el celuloide.

Neil Sinyard comenta, a propósito de la esencia infantil del director: "La impresión que puede sacarse de Spielberg tras estudiar sus películas es que sabe combinar una desarmante mezcla de inocencia y precocidad. El sentido de la inocencia nace del encanto infantil que poseen éxitos colosales como **Encuentros en la Tercera Fase** y **E.T.**, el **Extraterrestre**. Probablemente, su éxito es atribuible a la manera con que Spielberg nos convence de que su humanidad y sentimientos son completamente sinceros" (45).

Esa sinceridad a que se refiere Sinyard sería imposible sin una vivencia infantil que perdure a través de los años. Por otro lado, la humanidad de Spielberg le convierte en descendiente espiritual directo de Frank Capra, como también recuerdan los autores Mott y Saunders: "Su estilo cinematográfico y su habilidad para ser su propio espectador han dado lugar a películas que cumplen las necesidades de la *generación de la televisión*, que exigen la acción constante, pero también una honradez y una humanidad únicas entre los directores norteamericanos desde Frank Capra" (46).

"La mayoría de mis películas son originales, emanan del pozo de mis deseos y mis sueños, todavía no agotado" (47), asegura Spielberg. Y esos sueños y deseos le han llevado a formular el firme propósito de mantenerse para siempre en su niñez eterna y renunciar a ser adulto. Esta decisión es tan rotunda que Spielberg la considera imprescindible para su labor creativa como director de cine. Y así, en 1978, tomó una decisión coherente con este planteamiento cuando rechazó la oferta de dirigir **Kramer contra Kramer** (*Kramer versus Kramer*, Robert Benton, 1979), pues afirmaba que no se encontraba preparado para contar una historia madura, que le hubiera obligado a convertirse en un adulto.

"Estoy dispuesto a ser adulto -asegura Spielberg- con la condición de poder conservar mi pasaporte de niño. Si lo perdiera, no podría hacer cine: considero que cuanto amo procede de mi pasado, de mis recuerdos de infancia" (48). La etapa infantil de Steven Spielberg aún no ha concluido. Si esto ocurriera alguna vez, el director desaparecería con su infancia, porque su corazón de niño late al unísono con el de aquel otro niño eterno creado por la pluma de Barrie, al que hace afirmar con tozudez: "No quiero ser mayor jamás (...). Quiero ser siempre un niño y divertirme. Así que me escapé a los jardines de Kensington y viví mucho, mucho tiempo entre las hadas" (49).

Capítulo 2:

Un estudiante de Filología, a la conquista Hollywood.

A mediados de la década de los 60, Steven Spielberg abandonaba el hogar de su madre, recién divorciada, y comenzaba sus estudios universitarios en Los Ángeles.

Su expediente académico, bastante mediocre, le impidió el acceso a las facultades de cine más importantes de California. De nada sirvieron sus producciones caseras en Super-8, que Steven presentó como aval ante las autoridades académicas de la Universidad del Sur de California. En este aspecto, el director de Ohio se distingue de otros jóvenes realizadores pertenecientes a su misma generación. Es el caso de George Lucas y John Carpenter, graduados por USC; de Francis Ford Coppola, que estudió en la Universidad de California en Los Ángeles; o de Martin Scorsese, que cursó su licenciatura en la Universidad de Nueva York.

Steven Spielberg se vio obligado a elegir otra opción académica y terminó matriculándose en los estudios de Lengua y Literatura Inglesas que impartía la Universidad de Long Beach, centro estatal de California.

Sin embargo, el joven estudiante no había renunciado al cine, pues estaba firmemente decidido a perseverar en lo que consideraba como una vocación profesional apasionante. Y así, junto a sus estudios de Filología, Steven elaboró su propio plan de estudios cinematográficos y comenzó a frecuentar los círculos de jóvenes realizadores.

Fue una época dura, condicionada por los estudios de Long Beach. Por otro lado, la escasez de recursos económicos limitaba notablemente sus producciones. Los intentos por desterrar para siempre el doméstico Super-8, que todavía le situaba a la altura de los aficionados, resultaban en vano. Durante aquellos años universitarios, Steven Spielberg acudía a los cines de *New Art and Vagabond*, dispuesto a ver aquellas películas que no pudo disfrutar en Scottsdale. En especial, le atraía el trabajo de los europeos, a los que comenzó a admirar. Así, tuvo ocasión de descubrir el cine de Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, Vittorio de Sica, Bernardo Bertolucci, Federico Fellini, Jacques Tati y François Truffaut: "Allí ofrecían retrospectivas muy a menudo. Me impactaba todo aquello que no fuera americano (...) Probablemente, Truffaut es mi director favorito. Vi todas las películas francesas de Nueva Ola mientras estudiaba. La Nueva Ola fue muy importante para los jóvenes americanos, tanto como para los franceses" (1).

Durante los cuatro años que pasó en Long Beach, el joven no hizo otra cosa más que ver cine y hacer cine. Al igual que en su etapa infantil, Steven se vio obligado a trabajar - esta vez como camarero en una cafetería- para alquilar cámaras o comprar los metros de celuloide necesarios en sus cortometrajes experimentales. Uno de ellos relataba la historia de un hombre perseguido por alguien que intentaba asesinarle, y que en su fuga desesperada comienza a sentir el placer de correr, hasta el punto de olvidarse del peligro que le empujaba

a huir. Otro corto trataba sobre los sueños y sus incoherencias; otro, sobre lo que sucede cuando llueve barro... Pero la falta de tiempo y dinero le impedía terminar la mayoría de las películas que empezaba a rodar.

Con motivo de uno de aquellos rodajes, tuvo ocasión de conocer a un joven realizador como él, llamado Allen Daviau. El encuentro sucedió en 1966, durante la filmación de uno de aquellos cortos inconclusos, titulado **Slipstream**, que trataba sobre una carrera de bicicletas (2). Daviau trabajaba como asistente del director de fotografía, Serge Haigner. La amistad de Spielberg y Daviau habría de prolongarse hasta los años 80, época en que el director de Ohio le llamó para encargarle la fotografía de filmes como **E.T.**, **el Extraterrestre** -que le ganó la primera nominación al óscar-, **El color púrpura** y **El Imperio del Sol**.

"Se trataba de pequeñas películas personales que me representaban tal como era - explica Spielberg, aludiendo al tipo de cine que hacía entonces-. Quería entrar en el negocio del cine, pero mis películas de 8 y 16 mm. no resolvían el problema. Los jefes de los estudios y los productores no querían ver nada de 8 mm. en sus despachos" (3).

El motivo de aquella postura radicaba en el tipo de cine que había empezado a hacerse en los años 60. El momento coincidía con el declive de toda una generación de directores "históricos", como Howard Hawks, Frank Capra, John Ford y Alfred Hitchcock, entre otros realizadores retirados o a punto de hacerlo. Paralelamente, había surgido una corriente de directores que entendían el cine únicamente como una manera de discutir sus propios sentimientos y posturas. El propio Spielberg se refiere así a aquella tendencia nueva: "No hay nada malo en hacer una película sobre Vietnam o Kent State, sobre los polis golpeando

a los estudiantes, tal y como sucedió en toda su integridad. Pero muchas de aquellas películas eran una mierda (sic). Y, por un largo período de tiempo, los jóvenes no fueron dignos de confianza. La clase dirigente de Hollywood que, de acuerdo, se reducía progresivamente, no quería confiar en nadie que tuviera pelo largo y menos de treinta años" (4).

Sin embargo, aquel recelo hacia los directores juveniles no hizo flaquear las esperanzas del estudiante. Lejos de desanimarse, Steven Spielberg continuó llamando a las puertas de los productores de Los Ángeles, con sus rollos de celuloide bajo el brazo.

Un día, cansado de recibir respuestas negativas, el joven decidió presentarse en los estudios de la Universal, impecablemente trajeado y con un maletín prestado en la mano. Los empleados de la Universal le tomaron por uno de tantos ejecutivos. Spielberg se instaló en un despacho abandonado y comenzó a merodear por los platós. Según la leyenda, el joven Steven tuvo ocasión de observar a su admirado Alfred Hitchcock, mientras rodaba. Precisamente, fue Hitchcock quien provocó su expulsión fulminante de la Universal, cuando pidió a su ayudante de dirección que echara del estudio a aquel joven observador porque le molestaba. La estretagemata para introducirse en el mundo del cine *por la fuerza* había fallado. Poco sospechaba aquel estudiante que, casi veinte años después, iba a levantar su propia productora dentro del perímetro de aquellos inmensos estudios.

2.1. *Amblin.*

Nuevamente, Spielberg se veía obligado a mendigar de un despacho a otro hasta que, finalmente, alguien se dignó a prestarle atención: un ejecutivo de la Universal llamado Chuck Silvers. El joven le envió un lote de cortometrajes, que le encantaron. En especial, Silvers se fijó en una película rodada en 35 mm. para revalorizar su apariencia profesional, titulada *Amblin* (*Amblin*, 1969).

Tras la experiencia de *Slipstream*, el estudiante de Long Beach había decidido hacer un cortometraje en formato profesional, en colaboración con su amigo Allen Daviau como director de fotografía. *Amblin* fue realidad gracias al apoyo económico de Dennis Hoffman, un millonario que poseía una compañía óptica. Después de ver las películas de Spielberg en 8 y 16 mm., Hoffman entregó 10.000 dólares al universitario para que realizara un corto, con la condición de que el empresario figurara en los créditos como productor.

Amblin se rodó en 35 mm., con un formato de fotogramas de 1,85:1 y 20 minutos de duración. De simple argumento, la película relataba la historia de dos jóvenes que hacen auto-stop desde el desierto de California para llegar a la costa. El cortometraje fue realizado sin diálogos, y contaba con una partitura melodiosa y atractiva. Chuck Silvers se entusiasmó con aquella película, que destacaba en el lote, y se la mostró a Sid Sheinberg, responsable de la empresa de televisión de la Universal, Universal Television. Al día siguiente, Sheinberg telefoneaba a Spielberg para concederle una entrevista personal en su despacho, cita que concluyó con la firma de un contrato por siete años para trabajar en televisión.

El cortometraje también fue enviado a los festivales de Venecia y Atlanta. Herb Lightman, editor de *American Cinematographer* en 1978, formó parte del jurado de de Atlanta en 1969 y la historia de **Amblin** le causó una extraordinaria impresión que, en palabras suyas, llegaba a provocar, "un divertido jugueteo, un canto alegre a la juventud y a la vida. El director era Steven Spielberg, y tenía 21 años. No tuve que golpear la mesa demasiado fuerte para convencer a mis colegas del jurado de que el primer premio de la categoría de cortometrajes debía ser para **Amblin**" (5).

2.2. En los platós de Universal Television.

Gracias al apoyo de Sheinberg, Spielberg fue incluido como director junto a Boris Sagal y Barry Shear en la serie **Night Gallery**, producida por Universal Television y emitida por la NBC. **Night Gallery** relataba tres historias en dos horas, y la idea de la serie estaba inspirada en el estilo de **Twilight Zone**, uno de los programas de televisión favoritos del niño de Scottsdale.

Spielberg no podía creerlo. Apenas traspasada la barrera de los veinte años, aquel joven cineasta conseguía dirigir el tipo de historias que siempre prefirió. Pero aún quedaban más sorpresas. Su primera película se titulaba **Eyes** (1969), estaba escrita por el mismo Rod Serling -guionista de **Twilight Zone**-, y la actriz que encarnaba a la protagonista era nada menos que Joan Crawford. La historia respiraba el genuino estilo de Serling: una millonaria ciega -Crawford- paga una fortuna a un hombre necesitado para que le entregue sus ojos, a pesar de que sólo podrá ver durante unas pocas horas tras el trasplante. Una vez efectuada la operación, con éxito, los médicos retiran los vendajes a la mujer por la noche... pero el momento coincide con el apagón que afectó a la Costa Este de los Estados Unidos en 1965.

Entre 1969 y 1971, Spielberg dirigió siete episodios para series de televisión como **Columbo** (*Colombo*), **Marcus Welby** (*Marcus Welby*), **Night Gallery**, **The Psychiatrists** y **The Name of the Game**. En esos dos años tuvo ocasión de trabajar con intérpretes como Peter Falk, Joan Crawford, Barry Sullivan, Roy Thinnes, Robert Young y Jack Cassidy.

Spielberg siempre ha considerado los dos únicos episodios que dirigió para la serie

The Psychiatrists, producidos por Jerry Friedman, como sus mejores realizaciones para televisión. Uno de ellos trataba sobre dos amigos, obligados a afrontar la muerte de otro tercero, un jugador de golf enfermo de cáncer; por primera vez, el joven director pudo incluir sus propias ideas en la historia.

El segundo de los episodios, **Private World of Martin Dalton**, marca otro hito de interés, pues relataba la historia de un niño de seis años (Stephen Hudis) perdido en un mundo de fantasía y cómics, que ha de ser examinado por un psiquiatra. El capítulo resulta significativo, pues se trata del primer protagonista infantil que aparece en un trabajo cinematográfico del director de Ohio, quien habría de encontrar en la infancia el campo ideal para sus historias más íntimas.

Sin embargo, durante esos dos años, el joven director -el único menor de 35 años en la Universal Television- experimentó la rutina de los rodajes para seriales, a veces compaginada con largas temporadas sin trabajar. La televisión era muy diferente al cine que soñaba hacer. En más de una ocasión, Spielberg llegó a añorar la época en que rodaba cortometrajes en 16 mm. con otros amigos estudiantes. Pero la realidad era que había firmado un contrato que le condenaba durante siete años a trabajar en formatos televisivos. De nada sirvieron sus intentos por dirigir los guiones que escribió tras su llegada a la Universal, que nunca pudo realizar por falta de dinero.

2.3. *El Diablo sobre ruedas.*

La suerte cambió en 1971, año en que Steven Spielberg fue autorizado por la Universal para dirigir su primer telefilme: **El Diablo sobre ruedas** (*Duel*, 1971). El guión, de Richard Matheson, estaba basado en un relato escrito por él mismo en *Playboy*, que llegó a manos de Spielberg por mediación de su secretaria.

El borrador de Matheson relataba la historia de David Mann, un vendedor en viaje de negocios a bordo de su propio coche, constantemente perseguido y amenazado por el conductor de un camión cuyo rostro y motivos nunca son explicados. En un principio, el coche y el camión practican un juego de "gato y ratón", que Mann parece ganar después de dejar a atrás al destartado y humeante camión. Sin embargo, el automóvil vuelve a encontrarse de nuevo con el camión, cuyo conductor empieza a mostrarse cada vez más agresivo.

Durante una parada en un restaurante de carretera, Mann intenta dialogar con el camionero, pero sólo consigue enfrentarse con un conductor equivocado. La persecución se reanuda. El protagonista encuentra un autobús escolar averiado en la carretera y trata de prestar su ayuda al chófer, pero el camión reaparece y Mann salta al volante de su coche. Desde allí, comprobará por el espejo retrovisor cómo el camionero empuja gentilmente al autobús para que el chófer reanude su camino. Visiblemente excitado, el vendedor se detiene en una gasolinera para telefonar a la policía y pedir socorro, momento que el camionero aprovecha para embestir la cabina. En el último segundo, Mann evita ser arrollado por el camión.

El protagonista se encuentra al borde de la ruina psíquica. Es entonces cuando pone en práctica un último plan para deshacerse de su perseguidor y comienza a subir un puerto de pendiente pronunciada. Una vez en la cima, al borde de un precipicio, Mann se enfrenta con el camión, frente a frente. El vendedor lo embiste, traba su acelerador con un portafolios y consigue saltar del automóvil antes de que los vehículos se estrellen. El coche se incrusta en la cabina del camión, que cae por el precipicio. Mann inicia un curioso baile para celebrar la victoria frente a su enemigo, mientras el líquido de los frenos del camión destrozado se derrama sobre el suelo.

El filme, que duraba 74 minutos, fue emitido por la ABC en el espacio "La Película de la semana" (**The Movie of the Week**) en noviembre de 1971. Dos años más tarde, **El Diablo sobre ruedas** se estrenó en salas de cine europeas en una edición especial once minutos más larga, después de recibir una mención especial en el Festival de Televisión de Monte Carlo. El éxito de la película en Europa ni siquiera fue sospechado por los ejecutivos de la Universal: Gran Premio en el Festival de Cine Fantástico de Avoriaz, Gariddi de Oro a la mejor **opera prima** en el Festival de Taormina (Italia), Trofeo a la Película del Mes en Alemania Federal... Sin embargo, el filme no fue estrenado en las salas de cine norteamericanas hasta 1983.

El Diablo sobre ruedas, protagonizada por el actor Dennis Weaver, sólo acarreó un coste de producción de 375.000 dólares y su rodaje se extendió durante dieciséis días en Soledad Canyon, California. El joven Steven Spielberg demostró lo que era capaz de hacer con un presupuesto y un plan de rodaje modestos. Sin embargo, algunas de sus condiciones preliminares sobre el filme no fueron escuchadas. Por ejemplo, su deseo de que la película

se rodase sin diálogo. Con todo, el borrador final del guión de Matheson incluía 50 líneas de diálogo.

A este respecto, comenta David Kaufman: "Spielberg intentó rodar **El Diablo sobre ruedas** sin diálogo. Una vez contrastados los resultados, parece de todo punto viable la posibilidad, e incluso se podría llegar a pensar que el filme se hubiera enriquecido más. De hecho, Spielberg no juega en ningún momento con otros elementos más allá de la propia historia. La música nunca es entendida con protagonismo dramático, y los pocos diálogos de la película podrían haberse suprimido sin que por ello el filme se viera debilitado" (6).

Tal deseo de hacer la película sin diálogos no es de ningún modo un capricho experimental de director principiante. Steven Spielberg entiende que el cine es movimiento, acción, y la ausencia de un diálogo -absolutamente prescindible- en la trama hubiera prestado un elemento de poderoso dramatismo a la historia. No en vano, su admirado director Alfred Hitchcock había declarado en 1966 a François Truffaut que "cuando se cuenta una historia en el cine, sólo se debería recurrir al diálogo cuando es imposible hacerlo de otra manera. Yo me esfuerzo siempre en buscar la manera cinematográfica de contar una historia por la sucesión de los planos y de los fragmentos de película entre sí" (7).

El director de Ohio concebía su **opera prima** como un *western*, un duelo singular en un paisaje pintoresco y árido: "Yo veo **El Diablo sobre ruedas** como un *western*, el pistolero que es desafiado accidentalmente. Es como el hombre que mata a Liberty Valance en el filme de John Ford. Siempre he pensado que **Duel** es simplemente una versión de **El hombre que mató a Liberty Valance** [*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962]" (8).

En esta película puede ya adivinarse una de las constantes argumentales del cine de Spielberg: su tendencia a relatar historias de personajes de la vida cotidiana, que salen de su rutina debido a acontecimientos extraordinarios. David Mann es, en efecto, el prototipo de personaje *suburbano* de Spielberg: un simple hombre de negocios con un trabajo y una familia muy normales. El equilibrio se verá aniquilado con la irrupción de una amenaza aterradora y letal.

Los autores Mott y Saunders abundan en esta idea capital del cine de Steven Spielberg, ya presente en *El Diablo sobre ruedas*: "La película también demuestra el paso y el ritmo de los filmes de Spielberg, y marca el primer uso de su tema favorito: gente corriente en situaciones extraordinarias. El David Mann de Steven Spielberg es también Clovis y Lou Jean (*Loca evasión*), el sheriff Brody (*Tiburón*), Roy Neary y Jillian Guiler (*Encuentros en la Tercera Fase*), Indiana Jones (*En busca del arca perdida*), los niños y la madre en *E.T.*, y la familia Freeling (*Poltergeist*)" (9).

Spielberg también consigue abundar en el elemento fantástico del relato de Matheson: el enigma de la persecución; la identidad del camionero, jamás revelada; las pinceladas surrealistas de algunas escenas; o la personificación monstruosa del camión, que echa humo, ruge, "sangra" líquido de frenos y aguarda a su víctima dentro de un túnel, con los faros encendidos, como una fiera que espía a su próxima víctima desde el interior de su madriguera...

A propósito de este último aspecto, Kaufman comenta: "El camión de *Duel* tiene una presencia deformante, más cercana a un ogro que a lo que realmente es. Spielberg se

preocupó mucho de que cada aparición fuera acompañada de humo y de un claxon que termina por impresionar. Los ataques del camión al vehículo son progresivamente mayores (...) El camión de Spielberg es más un animal que un trasto para ir por la carretera. Su espeluznante aspecto produce cierto horror, y los planos de aproximación al vehículo van creando ese clímax, apoyado siempre por una realización cuidada que logra poner el énfasis en sus miradas, gestos y planos dramáticos" (10).

Pese a tratarse de un telefilme, Steven Spielberg consiguió rodar **El Diablo sobre ruedas** con una seriedad cinematográfica fuera de lo común en el género televisivo de la época. Una maestría que le haría ganarse los elogios de *Cahiers du Cinema*. En aquellos años, el espectador estaba acostumbrado a un tipo concreto y tradicional de telefilmes, que explotaban el género policiaco de suspense con sus argumentos repetitivos y personajes-cliché, casi siempre detectives con nombres extraños y maneras extravagantes.

Sin embargo, **El Diablo sobre ruedas** ofrecía una nueva forma de hacer cine para televisión: un ritmo peculiar, un contrapunto genial de **momentum** y suspense, un personaje original, una historia interesante y bien construida, y una dirección elaborada. Spielberg había conseguido reflejar en su **opera prima** las influencias adquiridas tras pasar años aprendiendo de los maestros. Porque no hay duda de que el ritmo, la tensión, el suspense y el desarrollo de las escenas de acción de **El Diablo sobre ruedas** encuentran sus raíces en algunas obras capitales de Alfred Hitchcock.

Philip Taylor las resume en tres: **Psicosis** (*Psycho*, 1961), **Con la muerte en los talones** (*From North by Northwest*, 1959) y **Los Pájaros** (*The Birds*, 1963) (11). Respecto

a ésta última cinta de Hitchcock, podemos encontrar algunos puntos en común con la **opera prima** de Spielberg: los ataques del enemigo (camión y pájaros), cada vez más graves; el enfrentamiento con un destino que se augura como catastrófico; y, por último, la continua presencia de la fragilidad de los protagonistas de ambas películas.

2.4. La rutina de la televisión.

Tras el éxito de **El Diablo sobre ruedas**, el director de Ohio recibió bastantes ofertas cinematográficas. Sin embargo, ninguno de los proyectos parecía de su agrado y terminó por rechazarlos. Así sucedió cuando se le presentó la posibilidad de rodar **Los Traficantes** (*White Lightning*, Joseph Sargent, 1973), historia de acción ambientada en los años de la Ley Seca y protagonizada por Burt Reynolds. Un proyecto que el realizador de Universal Television abandonó después de pasar dos meses y medio preparándose para dirigirla.

Steven Spielberg no terminaba de encontrar la historia ideal para su verdadera **opera prima** en formato cinematográfico (recordemos que, por entonces -1971-, **El Diablo sobre ruedas** sólo era un extraordinario telefilme que aún no se había estrenado en salas de cine). El joven director tuvo que conformarse con seguir el tedioso cumplimiento de su contrato, mientras escribía sus propios guiones. Uno de aquellos relatos le sirvió para conseguir su primer crédito como guionista. Se titulaba **Ace Eli and Roger of the Skies** (John Erman, 1973), un filme sobre aviadores de los años 20, rodado íntegramente en estudios y que contaba con Cliff Robertson y Pamela Franklin como protagonistas. La película, hoy día casi desconocida, pasó prácticamente desapercibida ante la crítica. Quizás los únicos aspectos que obligan a su recuerdo es el nombre de Robertson y el hecho de tratarse del primer guión de Spielberg, centrado en su tradicional pasión por los aviones.

Debido a las obligaciones impuestas por su contrato, el realizador de Ohio dirigió dos telefilmes más entre 1971 y 1973: **Something Evil** (1972) y **Savage** (1973). El primero de ellos fue un proyecto vivamente deseado por Spielberg, y relataba la historia de una madre

obligada a luchar contra una fuerza diabólica que intenta poseer a su hijo. Dado el carácter del guión, pueden intuirse los motivos del interés del director en aquel episodio, emitido por la CBS: ambiente fantástico, protagonismo infantil, marco familiar -el episodio transcurre en una granja rural- y heroísmo maternal. Precisamente, unos rasgos que coincidirán con algunas de las constantes favoritas de Steven Spielberg a lo largo de su carrera profesional.

Savage no contó con las mismas simpatías del director. Se trataba de una imposición forzada por la Universal: "[los directivos] estaban intentando meterme en un molde de galletas, trataban de forzarme a hacer programas como un disciplinado director de series" (12). La dureza de esta afirmación muestra el cariz que tomaban las relaciones de Steven Spielberg con la Universal Television, dispuesta a que se cumpliera hasta la última del contrato de siete años que comprometía al director. **Savage** fue el primer episodio piloto de una serie sobre un periodista de investigación, interpretado por Martin Landau.

Escribieron el capítulo William Link, Mark Rogers y Barry Levinson -que llegaría a trabajar con Spielberg años después en *El secreto de la pirámide* (*The Young Sherlock Holmes and the Pyramid of Fear*, Barry Levinson, 1985)-. **Savage** jamás llegó a materializarse, pero William Link quedó impresionado con la labor de dirección de Spielberg en el plató: "Nuestro guión era horroroso, pero el trabajo de Steve fue deslumbrante, electrificante... Asumió toda suerte de retos. Filmó toda una escena de cinco páginas en una sola toma, y consiguió armonizar los actores con la cámara" (13). En efecto, al cabo de cuatro años, el joven realizador había conseguido depurar su técnica cinematográfica, que Neil Sinyard glosa así a propósito de **Savage**: "los personajes y la trama no eran muy interesantes, pero la técnica era extremadamente audaz, y la arrolladora carrera de las cámaras por el plató de

television es una muestra de la temprana fascinación de Spielberg por los mecanismos de los medios" (14).

Tras su rechazo de **Los Traficantes**, Steven buscaba ansiosamente una historia a la medida de sus aspiraciones. Parecía que el momento propicio no tardaría en llegar pues, pese a las exigencias del contrato, los ejecutivos de la Universal habían ofrecido a Spielberg la posibilidad de estrenarse como un auténtico director de cine. dadas las noticias que llegaban desde Europa y los galardones que **El Diablo sobre ruedas** cosechaba al otro lado del Atlántico.

2.5. *Loca evasión.*

Por fin, Steven Spielberg encontró la idea que necesitaba para su **opera prima**. El director había hallado en su archivo de historias el recorte de un periódico, que recogía una noticia sucedida en mayo de 1969: el delincuente Robert Samuel y su joven esposa Illa Faye se convirtieron entonces en héroes populares, que huían de la policía en su intento por recuperar la custodia de su hijo pequeño, que les había sido retirada por las autoridades. La persecución se desarrolló a lo largo de casi 500 kilómetros, en el estado de Texas.

Una vez concebida la idea, Spielberg necesitaba un productor a quien convencer con aquella historia, que habría de concretarse en una película titulada **Loca evasión** (*The Sugarland Express*, 1974). Por una ironía del destino, el director logró interesar a una pareja de productores independientes, David Brown y Richard Zanuck, que meses antes habían aceptado el guión de **Ace Eli and Roger of the Skies** en la Warner Bros. En aquel momento, los productores se mostraron reacios a designar a Spielberg como director de su primer guión, por no considerarle preparado para el formato cinematográfico. Pero ahora, Zanuck y Brown trabajaban para la Universal y estaban dispuestos a producir la *movie road*, la "película de carretera" que Spielberg quería dirigir. Su deseo se hizo realidad. Los productores contaban con todas las simpatías de los directivos de la Universal, tras su triunfo al conseguir reunir a Robert Redford y Paul Newman en un éxito de la productora: **El Golpe** (*The Sting*, George Roy Hill, 1973).

El nuevo guión que Spielberg les presentaba, escrito en colaboración con Hal Barwood y Matt Robbins -dos graduados por la Universidad del Sur de California-,

comenzaba con la visita de Lou Jean Poplin a la prisión de Texas donde su esposo Clovis cumplía condena por algunos delitos comunes de poca relevancia. Lou Jean ayuda a su marido a escapar de la cárcel, pues su hijo Langston, de dos años, ha sido entregado por las autoridades del Estado a otro matrimonio que vive en Sugarland. Los Poplin, decididos a recuperar por la fuerza a su pequeño, se ven obligados a secuestrar a un joven policía para que les lleve con su coche hasta Sugarland.

La historia se complica cuando entra en acción el capitán Tanner y el viaje del matrimonio se convierte en una persecución de coches celulares, que siguen en caravana el recorrido de los Poplin. El suceso provoca diversas reacciones: dos policías noveles se lanzan en busca de los delincuentes; una patrulla civil de apoyo policial se une espontáneamente a la caza del matrimonio, al que consigue tirotear en un negocio de venta de coches; y, por supuesto, la prensa comienza a airear la noticia.

Lou Jean y Clovis hacen amistad con su rehén. El matrimonio demuestra en todo momento que su único deseo es reunirse con su hijo pequeño, y consiguen el apoyo popular del público. Los Poplin son aclamados como héroes por todos los pueblos que atraviesan en su camino hacia Sugarland.

Dada la tenacidad de Lou Jean y de Clovis, Tanner se ve en la obligación de tenderles una trampa que les llevará irremediablemente a la muerte. Dos pistoleros profesionales se ocultan en el hogar del matrimonio adoptivo y consiguen herir a Clovis. El delincuente sube de nuevo al coche celular y la persecución se reanuda. Finalmente, el automóvil se detiene junto a la orilla de un río. La policía se acerca al coche, pero en su interior sólo encuentra

al joven agente, visiblemente afectado, a una Lou Jean histérica y a Clovis, desangrado sobre el volante.

Zanuck y Brown presentaron el guión a Lou Wasserman, presidente de la Universal, a quien agradó la historia. Sin embargo, hizo considerar al tándem de productores que los tiempos de anarquía y hazañas juveniles contra el sistema habían pasado a la historia. Wasserman aceptó la producción, pero no ocultó su desconfianza hacia aquel proyecto de bajo presupuesto, al que auguraba un seguro fracaso en taquilla. Tras el estreno, Zanuck y Brown comprendieron que el presidente de la Universal estaba en lo cierto.

Loca evasión permitió a Steven Spielberg la independencia con que soñaba desde su llegada a la Universal. Por fin, el joven realizador -25 años en 1973- conseguía dirigir una película concebida y escrita por él. Zanuck y Brown, en otro tiempo recelosos, parecían esperanzados con Spielberg, a quien ilusionaba la idea de ser el primer director a quien se asignaba la utilización de un nuevo modelo de cámara, la Panaflex de 35 mm. Panavision, la casa fabricante, había seleccionado **Loca evasión** entre cien proyectos para poner a prueba su modelo.

Goldie Hawn y William Atherton fueron elegidos como intérpretes de Lou Jean y Clovis Poplin. Vilmos Zsigmond asumió el papel de director de fotografía, y a él se debe tanto el lirismo de las puestas de sol que ambientan la persecución, como el efecto agresivo de los faros y las sirenas de los coches de policía. Ya en su primera película, Spielberg demuestra un esmero en la utilización de la luz, elemento retórico fundamental de sus historias. Por otro lado, resulta obligado mencionar que **Loca evasión** también supuso la

primera partitura de John Williams en una película de Steven Spielberg. Williams se encargó de prestar a la historia una ambientación musical de corte **country**, acorde con la acción desenfadada, los momentos dramáticos y los paisajes tejanos de la cinta. En lo sucesivo, el excelente compositor habría de componer las bandas sonoras de todas las películas del director de Ohio, a excepción de **El color púrpura**, cuya música se debe a Quincy Jones.

2.5.1. Un primer esbozo de las constantes infantiles y personales.

Si bien la película apareció ante los ojos de la audiencia como una simple *movie road*, **Loca evasión** presentaba una historia propicia para el desarrollo de las ideas personales que el director deseaba reflejar en su **opera prima**. Como advierte Philip Taylor, "el relato atraía a Spielberg porque le permitiría explorar algunas de sus preocupaciones capitales, como la paternidad, los niños separados de sus padres, la idea del perseguidor y el perseguido, y el papel de los medios de comunicación en el mundo contemporáneo" (15).

En **Loca evasión** aparece por vez primera una de las constantes principales del cine de Steven Spielberg: las familias inestables. En efecto, todas sus películas de corte intimista presentan una familia desunida o al borde del fracaso, como reflejo del drama familiar que vivió durante su adolescencia. Lou Jean y Clovis, dos jóvenes surgidos del desecho social, no son héroes porque consigan poner tras de sí a buena parte de los coches celulares de Texas, sino por su perseverancia en el deseo de reunirse con su bebé.

La segunda constante de corte intimista hace referencia a la idea de separación,

también surgida de su propia experiencia familiar. En todos los filmes de Spielberg hay personas que se separan, y casi nunca consiguen reunirse de nuevo -salvo en algunas excepciones como **El Imperio del Sol** o **El color púrpura**-.

El detonante de la acción en **Loca evasión** es un niño. Y con el pequeño Langston, Steven Spielberg inicia su trayectoria de infancia a propósito de una historia que discute con vigor un tema tan profundo como la protección a los niños. A lo largo de la película, el director pone de manifiesto que los Poplin tal vez sean unos padres inmaduros, de modales infantiloides y escasa cultura, pero su gesto valeroso les convierte en los padres ideales para Langston. Lou Jean y Clovis poseen una categoría mayor que la de los padres adoptivos de Sugarland, que han usurpado un derecho inalienable. Spielberg rinde un homenaje a la paternidad a través de los Poplin, a los que presenta como padres ejemplares por el hecho de desear una armonía familiar que el joven Steven llegó a desear en su propio hogar.

En tercer lugar, el joven director presta al personaje materno de Lou Jean una preponderancia que habría de marcar el resto de su cine intimista de infancia, que en este trabajo hemos cifrado en cuatro producciones: **Encuentros en la Tercera Fase**, **E.T.**, el **Extraterrestre**, **El Imperio del Sol** y **Hook**. En estas películas, la figura de la madre ocupa un papel central, enfocado desde una perspectiva positiva que contrasta abiertamente con el tratamiento que Spielberg hace de los personajes paternos -a excepción de **El Imperio del Sol**, donde la visión de los padres queda difuminada en favor del cambio adolescente que se opera en Jim, su joven protagonista-.

Las proyecciones autobiográficas del director de Ohio ya se hacen presentes en **Loca**

evasión para mostrarnos a Lou Jean como una madre decidida, dotada de una fortaleza anímica extraordinaria frente a la actitud de Clovis, que actúa siempre arrastrado por su esposa. Lou Jean es la primera de toda una serie de *madres fuertes*, que en el fondo representan el papel de Leah Spielberg. La esposa de Clovis será quien empuje a su marido a escapar de la cárcel para recuperar a Langston; también será quien robe el revólver del policía para tomar su vehículo y, ya en Sugarland, será quien empuje a Clovis a bajar del coche celular para recoger al niño.

Loca evasión no es una película de infancia. El director tendría que esperar a **Encuentros en la Tercera Fase** para comenzar a hablar de sus propias experiencias infantiles, que tuvo ocasión de reflejar levemente en **Private World of Martin Dalton**. Sin embargo, resulta curioso que la **opera prima** de Spielberg aborde en profundidad y con prontitud un tema como la paternidad, perteneciente a un conjunto de aspectos *maduros* que trataría de esquivar en los doce años siguientes, convencido de que aún no se hallaba preparado para hablar de ellos.

Desde otra perspectiva menos intimista, podemos encontrar en **Loca evasión** dos aspectos característicos del cine de Spielberg. En primer lugar, la premisa típica del director de Ohio, que le lleva a preferir las historias de personajes de la vida corriente afectados por sucesos extraordinarios. Y así, el espectador comprueba la sorpresa de Lou Jean y Clovis, que se asombran tras advertir que toda esa legión de coches celulares sólo les persigue a ellos: un par de delincuentes anónimos. Lou Jean y Clovis no son precisamente la pareja de **Bonnie and Clyde**.

En segundo lugar, **Loca evasión** es una muestra efectiva de la destreza de Spielberg como director de acción, una faceta que pudo desarrollar a placer gracias a la condición de *movie road* de su primera película: un factor que pareció interesar al público por encima del conflicto de caracteres que ofrecían los personajes. El director deseaba que la acción fluyera en la película con fuerza arrolladora y trepidante: carreras, accidentes, automóviles volcados, choques en cadena de vehículos celulares, tiroteos en marcha.... Al fin y al cabo, se trataba de realizar una persecución por el desierto tejano. Así se sugiere en la escena en que los Poplin juegan a doblar un episodio del **Correcaminos**, que ven en un autocine desde la ventana de la auto-caravana en que se encuentran. La secuencia concluye con el trágico presentimiento de Clovis, identificado con la suerte del Coyote.

2.6. *Tiburón.*

Todavía se encontraba *Loca evasión* en fase de postproducción, cuando Zanuck y Brown ofrecieron a Steven Spielberg la dirección de su nuevo proyecto: **Tiburón** (*Jaws*, 1975). A pesar de que ambos productores sabían que el filme de Sugarland habría de acarrear más críticas que ganancias, Zanuck y Brown se encontraban muy satisfechos con la labor del joven director en su primera película.

Spielberg nunca había ocultado su deseo de llevar al cine la novela de Peter Benchley. El realizador de Ohio había leído una copia del borrador del libro, todavía no publicado, y quedó fascinado con el relato. En especial con su final, que narraba el enfrentamiento de tres hombres con el tiburón asesino. Tras la compra de los derechos de la novela, la pareja de productores encargó al propio Benchley el desarrollo de un primer borrador. Zanuck y Brown lo encontraron reprobable: así comenzaba la larga y tortuosa historia del guión de **Tiburón**.

Después de tres borradores escritos por Benchley -el último, con revisiones de Spielberg- se encargó al guionista Howard Sackler la escritura del cuarto. De nuevo, los productores quedaron descontentos. Fue entonces cuando entró en acción el escritor Carl Gottlieb, a quien también se concedió un papel menor en el reparto.

Finalmente, serían Gottlieb y el propio Spielberg quienes se encargarían de perfeccionar el guión definitivo, mientras se encontraban en la isla atlántica de Martha's Vineyard, frente a las costas de Nueva Inglaterra, y se hallaban en pleno rodaje. Con todo,

el borrador final tampoco fue del completo agrado del director, que prefirió olvidarse de los diálogos previstos en el guión y emplear con los actores una técnica de improvisación que pocas veces suele emplear -excepto durante el rodaje de *E.T.*, rodada sin **storyboards**-.

El guión final se diferenciaba considerablemente de la novela de Benchley. La historia se desarrollaba en el pueblo costero de Amity, y comenzaba con el ataque asesino de un escualo a una joven bañista. Al día siguiente, los restos del cadáver de la chica son examinados en la playa por el sheriff Brody. No hay ninguna duda: la bañista ha sido víctima de un tiburón. Brody intenta cerrar la playa al público, pero las autoridades de Amity se oponen ante el daño económico que la noticia podría ocasionar durante temporada veraniega. Sin embargo, la aparición de una nueva víctima ocasiona el cierre de la playa durante 24 horas. En Amity se ofrece una recompensa por la caza del tiburón asesino.

La inmediata captura de un escualo tranquiliza a las autoridades, pero Matt Hooper, del Instituto Oceanográfico, lo examina y concluye que no se trata del tiburón que buscaban. Hooper explica al alcalde que la bestia marina que buscan es un gran tiburón blanco, un "devorador de hombres" que ronda la costa y que aún sigue vivo. El alcalde no termina de convencerse de la gravedad de la situación y decide que la playa vuelva a abrirse. Después de un nuevo ataque, Brody consigue que el alcalde contrate a Quint, un experto cazador de tiburones.

Quint, Hooper y Brody zarpan a bordo de *Orca*, el barco del cazador. El tiburón sigue a los tres hombres, que luchan en equipo contra él. En un momento inesperado, el escualo arremete contra el barco y daña la maquinaria. Hooper se sumerge en una jaula con

barrotes de acero, en un intento de disparar al animal un dardo envenenado. El tiburón destroza la jaula, pero Hooper consigue escapar con vida. Nuevamente, el escualo ataca el barco y devora a Quint; después, comienza a destrozar la *Orca* a dentelladas mientras trata de acabar con Brody. El sheriff introduce una bombona de oxígeno en las fauces del tiburón y dispara sobre ella, provocando así la explosión del "devorador de hombres". Hooper reaparece y se reúne con Brody. Los dos supervivientes nadan hacia la playa.

Si el guión supuso una tarea complicada, la filmación de **Tiburón** llegó a convertirse en una pesadilla para Spielberg, que comprobó cómo los 52 días previstos para la realización llegaban a triplicarse, dada la complejidad que suponía rodar en el mar. Zanuck y Brown se vieron obligados a aumentar enormemente el presupuesto inicial de tres millones y medio de dólares, debido a una partida excesiva de gastos no considerados en la pre-producción del filme. Otros problemas de la producción surgieron a causa de las autoridades locales de Martha's Vineyard.

Buena parte del presupuesto fue destinada a la construcción de los tres tiburones mecánicos utilizados durante el rodaje, que arrojaron un coste de 150.000 dólares cada uno. Uno de los tiburones estaba habilitado para realizar movimientos de derecha a izquierda; el segundo, para los movimientos contrarios. El tercero fue empleado en tomas submarinas. Trece técnicos se encargaban de manejar la maquinaria que controlaba los tiburones artificiales, desde una plataforma que los conectaba mediante un cable de treinta metros de longitud. Los ingenios mecánicos causaron bastantes problemas: durante el primer ensayo, uno de los tiburones se fue a pique; en el segundo, el sistema hidráulico explotó. Joe Alves se encargó de solucionar estos y otros problemas que acarreó el diseño de producción de

Tiburón. Dos años después, Alves tendría que enfrentarse con dificultades aún mayores durante el rodaje de **Encuentros en la Tercera Fase.**

Sin embargo, no todos los escualos que aparecían en la película eran artificiales. Spielberg envió una segunda unidad a Australia para conseguir tomas de tiburones reales, que fueron incorporadas en el montaje final, obra de la desaparecida Verna Fields. Fields ya había trabajado con Spielberg en la edición de **Loca evasión.** Nuevamente, Zanuck y Brown acudieron al compositor John Williams para que se encargara de la banda sonora de la producción, que habría de ser premiada con un óscar de la Academia de Hollywood.

El reparto incluía a Robert Shaw en el papel de Quint, a Richard Dreyfuss como Hooper y a Roy Scheider como Brody. Durante el rodaje de **Tiburón** surgió la amistad de Steven Spielberg con Dreyfuss, que protagonizaría **Encuentros...** en 1976 y **Always (Always, Para siempre,** 1989), al cabo de catorce años.

Tiburón supuso para el joven realizador, que contaba 26 años durante el rodaje, su consagración definitiva como director de acción. Así lo aprecian Mott y Saunders: "Para tratarse del paso siguiente en la carrera de Spielberg, la película resultaba ideal. En muchos aspectos, **Tiburón** era similar a su anterior telefilme, **El Diablo sobre ruedas.** Una 'película de director': esto le ofrecía todavía una ocasión de desarrollar su talento como director de acción, aunque le preocupaba empezar a ser conocido como un 'director de tiburones-y-camiones'" (16).

2.6.1. Algunos elementos personales.

Dado el carácter de **Tiburón**, semejante a **El Diablo sobre ruedas**, resultaba difícil que el director encontrara oportunidades para expresar inquietudes de tipo intimista o infantil. La trama, en efecto, no parecía muy propicia para ello. Sin embargo, Spielberg supo encontrar algunos aspectos en la película para introducir algunas de las constantes que podría desarrollar libremente en otros proyectos más personales, como **E.T.** o **Encuentros...**

Uno de ellos vino dado por el personaje principal. Durante las revisiones del primer guión de Benchley, el director de Ohio modificó el temperamento del sheriff Brody hasta convertirlo en uno de sus protagonistas tradicionales: un padre de familia con un trabajo de funcionario en un pueblo apacible de la costa atlántica. Brody procede de Nueva York, pero su espíritu descansa con un tipo de vida sedentaria y tranquila, ajena a los problemas de las grandes urbes. Un equilibrio que Spielberg romperá gustosamente con la irrupción de un gran tiburón blanco en su vida.

El tema familiar -cuestión importante en **Loca evasión-** aparecerá esbozado incluso en esta película de acción. A pesar de la levedad en el tratamiento de dicho tema, la condición de Brody como padre de familia será el rasgo fundamental que caracterice la dimensión íntima del personaje. Spielberg habla de la familia a través de Brody, el héroe de la historia, un hombre capaz de olvidar por un momento los problemas que le persiguen para bromear con su hijo en un entrañable y divertido juego.

"Brody se nos muestra como un agradable padre de familia -apuntan Mott y Saunders-

. Una vez sentado a la mesa, mientras bebe ensimismado y medita sobre los sucesos, su hijo pequeño imita sus gestos con un vaso de leche en la mano. Este simple momento se prolonga hasta que padre e hijo comienzan a mostrarse caras divertidas uno al otro" (17).

El héroe que Spielberg nos presenta no posee cualidades extraordinarias. Sólo cuenta con su honradez, con su sentido común y con el don de sintonizar con los pequeños hasta el punto de dejar de lado sus pesadillas y prestarse al juego infantil que le proponen. Como sucederá con los protagonistas de su cine más íntimo, Spielberg destaca en Brody su dimensión infantil, aunque en menor grado.

En cuanto al aspecto formal, el director de Ohio también refleja las constantes infantiles en su modo de crear la atmósfera de terror que envuelve por completo a la película. En efecto, Spielberg reescribió la historia de Benchley desde la perspectiva de los miedos pueriles, y consiguió de esta manera que el espectador adulto experimentara de nuevo los pánicos que le atenazaron muchos años atrás.

Mott y Saunders señalan a este respecto: "El significado temático se encuentra, ciertamente, en el nivel de los niños, que es donde Spielberg desea hallarse: en un plano infantil, donde podemos ser manipulados y catapultados hacia el terror, ámbito en el que la pura fantasía empieza a ser creíble" (18). Los autores recogen en su libro **Steven Spielberg** una interesante cita de Douglas Fowler, que apoya este comentario sobre el componente infantil del terror: "El creador del arte terrorífico no puede causarnos miedo, a no ser que consiga devolvernos a nuestra propia infancia... [Los niños] saben que lo que hay debajo la cama es algo siniestro" (19). Y, siguiendo a Fowler, Mott y Saunders concluyen explicando

que la intención de Spielberg en **Tiburón**, tal como él mismo confesó, era provocar el terror en la audiencia con aquello "que hay debajo de la superficie marina".

Esta forma de concebir el miedo nos remite directamente a su filme de terror por excelencia, **Poltergeist** (*Poltergeist*, 1982), donde deseó hablar de sus pánicos infantiles y en el cual Spielberg narra una historia familiar desde el mismo nivel que **Tiburón**: el miedo de los niños.

2.7. El triunfo del escapismo infantil de los 50.

En este capítulo hemos abordado el estudio de tres películas -**El Diablo sobre ruedas**, **Loca evasión** y **Tiburón**-, que constituyen una especie de prólogo anterior al desarrollo de las constantes infantiles y personales del director, iniciadas definitivamente con el rodaje de **Encuentros en la Tercera Fase**. No obstante, ya en estas producciones hemos podido encontrar algunas de esas constantes, esbozadas en el tema de **Loca evasión** y en el tratamiento formal y psicológico de **Tiburón**.

Quizás lo más sorprendente de esta época, delimitada entre 1969 y 1975, sea el rápido ascenso de Steven Spielberg como director en una época en que Hollywood parecía vetar a los jóvenes talentos.

Sin duda alguna, la causa fundamental del éxito del director consistió en sus extraordinarias cualidades como cineasta: su brillante realización, su intuición de la acción y su habilidad para aprovechar las posibilidades de la técnica. A esta maestría precoz hay que añadir la ayuda de productores como Sid Sheinberg, David Brown y Richard Zanuck, decisivos en la proyección profesional de Spielberg.

Pero es preciso añadir un tercer factor fundamental, condicionado por el momento histórico que Hollywood atravesaba a finales de la década de los 60. En el inicio del presente capítulo nos hemos referido al período de crisis abierto en la industria del cine norteamericano con la progresiva desaparición de los directores "históricos", protagonistas de la Era Dorada de Hollywood en su juventud. La creatividad cinematográfica languidecía cuando

Steven Spielberg llegó a Los Ángeles, y el joven director supo demostrar las aptitudes necesarias para la renovación que los estudios demandaban.

Spielberg fue uno de los integrantes de la denominada "generación de la televisión", según el término de Jerzy Toeplitz, empleado para designar a aquellos directores que trabajaron en televisión antes de realizar cine, y en la que habría que incluir nombres como Arthur Penn, Robert Altman y William Fredkin. Mott y Saunders señalan que los ejecutivos de Hollywood asociaban a los directores de esta corriente con un tipo de "cine de juventud", propio de los años 60 y caracterizado por su posición activa contra el sistema.

Sin embargo, sería un error relacionar a Steven Spielberg con este tipo de cine. Precisamente, el éxito del director de Ohio consistió en la ruptura con estas tendencias: "En los años 60, dicho 'cine de juventud' propuso un planteamiento político o anarquista -indican Mott y Saunders-, pero en los años 70, Hollywood derivó hacia tendencias más escapistas. Spielberg tenía que agradar a espectadores decididos a dejar atrás Vietnam y Watergate. Los tiempos fueron propicios para un joven director con dominio técnico, que recordaba con afecto la diversión escapista de una infancia vivida en los años cincuenta" (20).

Capítulo 3:

Encuentros en la Tercera Fase: el primer filme personal.

Desde que rodara **Firelight** en 1964 a la edad de dieciséis años, Steven Spielberg siempre había mantenido la ilusión de realizar un largometraje de ciencia-ficción en 35 mm. que expresara su pasión por el misterioso mundo de las estrellas.

Como es habitual en el esquema empresarial de Hollywood, un director principiante casi nunca -más bien nunca- elige sus películas. Y, una vez alcanzado el éxito, muy pocos directores mantienen el control absoluto sobre la edición final: una de las causas principales por las que nunca se llegó a realizar el musical **Gran Hotel** consistió precisamente en la falta de entendimiento en 1977 entre Norman Jewison y la Warner Brothers (1), que no estaba dispuesta a conceder semejante privilegio -el control sobre el montaje definitivo- al director de **El Violinista en el tejado** (*Fiddler on the Roof*, Norman Jewison, 1971).

Por estos motivos, la historia de aquellos científicos que observaban unos fenómenos luminosos en el espacio quedó archivada entre los sueños más acariciados de Spielberg, que mientras tanto se daba a conocer por su talento precoz y estilo atractivo en la productora de televisión de la Universal.

En 1970, el joven director modeló sus inquietudes siderales en una historia corta titulada **Experiences**, que autores como Philip Taylor consideran un claro precedente de **Encuentros en la Tercera Fase** (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) (2). Pero la idea no maduró mucho más. Como se explicó en el capítulo anterior, la ocupación principal de Spielberg a comienzos de los años 70 se limitó al rodaje de episodios para series de televisión, es decir, a trabajos "de encargo" para la pequeña pantalla tal y como se especificaba en su contrato con la productora.

Antes de que el joven director diera el salto definitivo a los largometrajes cinematográficos con **Loca evasión**, Steven Spielberg ya había comentado con los productores Michael y Julia Phillips su deseo de rodar un filme de ciencia-ficción con ovnis y criaturas extraterrestres. Aunque todavía que esperar 1976 para que comenzara la realización de **Encuentros en la Tercera Fase**, la pareja de productores no olvidó el proyecto y, cuando llegó aquel año, los Phillips y el autor de la idea pusieron manos a la obra.

Steven Spielberg comenzó a escribir el guión de la película durante el rodaje de **Tiburón**, en la isla de Martha's Vineyard, frente a las costas de Nueva Inglaterra. Por aquellas semanas, el guionista Carl Gottlieb y el propio Spielberg todavía se encontraban inmersos en la frenética labor de redactar una tercera versión para **Tiburón**; mientras tanto, el filme se rodaba a pocos metros del apartamento que ocupaban, en un ambiente de tensión, con unos productores que veían angustiados cómo las tareas de filmación se prolongaban con todo tipo de imprevistos. A pesar de que el ambiente no parecía propicio para desarrollar la idea de una nueva película, Spielberg sabía encontrar tiempo e inspiración para esbozar el borrador de un guión basado en **Firelight** y **Experiences**. Es más, el director estaba

convencido de que la aventura del tiburón asesino era la plataforma ideal para concebir su sueño, como él mismo reconoció años después: "**Tiburón** significó para mí el gran salto hacia las películas de ficción científica, que era lo que yo quería hacer" (3).

Tras el éxito de **Tiburón**, Spielberg gozaba de una situación propicia que le permitió, con 28 años, iniciar las gestiones necesarias para llevar al celuloide su viejo sueño. Esta vez no dependía de nadie: pudo tomarse un año y medio largo para preparar y realizar el rodaje, perfeccionar su historia, elegir los actores y concebir los efectos especiales. Habían pasado trece años desde el estreno de **Firelight** y Spielberg no sólo podía dirigir la película que deseaba, sino mantener también el control de la edición. Algo inconcebible en un director tan joven, que en pocos años supo ganarse la confianza de los productores de Hollywood.

Cuando el proyecto comenzó a perfilarse, el guionista Paul Schrader se encargó de escribir la versión de una historia que Spielberg había desarrollado en un borrador titulado **Watch the Skies**, basado en el clásico **The Thing from Another Planet** (1951). El director deseaba acudir a otros guionistas para contrastar su historia, pues este tipo de consultas forma parte de su carácter creativo y abierto. Así se deduce de sus palabras durante una entrevista con Herb Lightman, editor de **American Cinematographer**: "En principio iba a escribir yo el guión, pero sólo hice un tratamiento: **Tiburón** se había puesto en marcha y dejé aparte la idea para saltar al nuevo proyecto. Quise desarrollarla durante el rodaje de **Tiburón** en Martha's Vineyard, pero, para conservar fresca una idea que me parece excitante, me gusta poner a alguien más sobre ella, incluso aunque no me ofrezca lo que exactamente quiero. Es agradable ver un primer borrador y descubrir por qué no funciona, y siempre me ha gustado hacerlo así" (4).

Sin embargo, la versión de Schrader defraudó sensiblemente las expectativas de Spielberg. Schrader relató en su guión las investigaciones de un antiguo oficial de las Fuerzas Aéreas norteamericanas y se centró en sus informes sobre fenómenos de objetos voladores no identificados. Pero el guión no guardaba la menor similitud con las ideas de Spielberg. "En una palabra, Spielberg lo aborrecía -explica Tony Crawley- (...) Opinaba que era el típico panfleto calvinista de Schrader, que no tenía nada que ver ni con los ovnis, ni con los ovnis de Spielberg" (5). Finalmente, el propio director en persona se encargó de escribir el guión con la ayuda de Matt Robbins y Hal Barwood, con quienes había redactado *Loca evasión*. Prácticamente, la versión de Spielberg era un auténtico **storyboard** que describía cada plano al detalle, según las concepciones peculiares del director sobre el espacio y sobre los seres extraterrestres. Del primer borrador de Schrader sólo quedó su título original -lo único que agradó a Spielberg-: **Encuentros en la Tercera Fase**.

La Columbia, productora del proyecto, había fijado un presupuesto de ocho millones de dólares, que en un año y medio creció progresivamente hasta alcanzar los veinte millones. Los ejecutivos de la productora eran conscientes de que un fracaso comercial de la película tal vez supondría la ruina. La empresa atravesaba en los últimos años una situación delicada y, como apreciaba por entonces John Milius, "ésta será la mejor película de la Columbia, o bien la última" (6). No existía término medio. Por otro lado, Spielberg era consciente de que el término "ciencia-ficción" causaba sospechas y miradas recelosas entre los ejecutivos de los estudios de cine. George Lucas había tenido problemas con los hombres de las productoras precisamente porque veían en su aventura galáctica una historia de Ciencia-Ficción, y no un relato de aventuras en el futuro. Por este motivo, el director de Ohio prefirió definir su proyecto como un **thriller**. A pesar de estos problemas, el relato era

nodriza extraterrestre, medía 137 metros de largo por 76 de ancho y 27 de alto: unas dimensiones que convertían el lugar en un estudio seis veces más espacioso que los habituales. Los otros tres hangares, más reducidos, se emplearon para el rodaje de escenas menos complicadas, como las que sucedían de noche, en el recodo de la carretera de Indiana.

Steven Spielberg dispuso que se tomaran especiales medidas de seguridad durante el rodaje en los hangares, pues quería evitar a toda costa las intromisiones de los periodistas y el espionaje de la competencia. Tanto los actores como los equipos de personal técnico debían llevar encima sus tarjetas de identificación, sin las cuales se negaba el acceso a los platós. El secreto que rodeaba las filmaciones en Alabama provocó los recelos de la prensa que, en tono irónico, comenzó a denominar a la producción **No Encounters of the Publicity Kind**. Spielberg justificaba así unas medidas que podrían parecer drásticas: "Quería sorprender. Y la única manera posible en el mundo de hacerlo era guardar silencio" (7).

Tras los muros de los hangares, el director de Ohio estaba trasladando a la realidad un viejo sueño juvenil. Sin embargo, y a pesar de que en la historia abundaban las referencias al tema fantástico, Spielberg intentaba por todos los medios que la película ofreciese un relato lo más verosímil posible. Éste fue el motivo que le llevó desde el principio a documentarse en profundidad sobre el "fenómeno ovni", a través de fuentes de primera mano. El director escribió su guión después de leer números viejos de *Life* que dedicaban artículos extensos sobre el tema, y tras recoger innumerables testimonios aportados por científicos, pilotos y controladores de vuelo. Sin duda, la información más valiosa fue la ofrecida por cuatro ex-funcionarios del Departamento de Seguridad del Pentágono, que

trabajaron en varios cuerpos de inteligencia durante los años 50.

La producción contó con el asesoramiento técnico del doctor J. Allen Hyneck, un astrónomo que prestó servicios como consultor de las Fuerzas Aéreas norteamericanas para casos de experiencias con objetos voladores no identificados. Hyneck era un científico escéptico cuando le contrataron en las Fuerzas Aéreas para que ofreciera explicaciones racionales a este tipo de fenómenos. No obstante, tras una extensa labor de investigación, el astrónomo dedujo que algunos casos no eran fácilmente explicables.

Existen pruebas patentes de que a la Administración de Estados Unidos -concretamente, a las Fuerzas Aéreas y al Ejército- le preocupaba la nueva producción que Spielberg estaba realizando. El director lo explicaba así: "La NASA se tomó la molestia de enviarme una carta de veinte páginas, y entonces pensé que *algo* estaba ocurriendo. Les pedí colaboración, pero cuando leyeron el guión se enfadaron mucho y creyeron que la película podría ser peligrosa. Pienso que me escribieron aquella carta porque **Tiburón** convenció a mucha gente en todo el mundo de que había tiburones en los lavabos y en las tuberías de los cuartos de baño, no sólo en los ríos y en los océanos. Temieron que pudiera darse un fenómeno parecido con los ovnis" (8).

Durante el bienio 1974-76 en que Gerald Ford ocupó la Casa Blanca, Spielberg reprochó al presidente su oposición a publicar los datos referentes a fenómenos con ovnis, material que se encontraba en poder de las Fuerzas Aéreas de los Estados Unidos. James Carter, sucesor de Ford desde principios de 1977, había prometido sacar a la luz toda aquella información. Pero, nuevamente, las expectativas del director se vieron frustradas. Durante

una rueda de prensa en Madrid, en 1978, Spielberg comentaba: "[Los científicos norteamericanos] me han ayudado mucho, han estudiado la película con atención. A lo mejor este filme decide al presidente a investigar el caso de los ovnis. Ford lo prometió y Carter dijo que lo iba a hacer. Hace tiempo vi a Jimmy Carter y le pregunté qué pensaba de los ovnis. 'En su película aparecen muy bellos', me dijo, pero no comentó nada más" (9). Si bien en aquellos años Carter parecía reticente ante las peticiones de Spielberg -que quizá mostraban un interés publicitario-, lo cierto es que el presidente demócrata vio varias veces **Encuentros en la Tercera Fase**; una de ellas en compañía de Anwar El Sadat durante las conversaciones de Camp David, en Maryland.

A pesar del éxito que acompañó el estreno de la película en 1977, Steven Spielberg no quedó del todo satisfecho con el trabajo final. La conclusión del filme había sido precipitada y varias ideas originales del director no habían visto la luz tras el montaje definitivo. **Encuentros en la Tercera Fase** fue nominada en ocho candidaturas al óscar de la Academia de Hollywood -entre ellas, la de mejor director-, y tan sólo llegó a recibir uno: el de mejor fotografía, que recayó finalmente en Vilmos Zsigmond, si bien la producción había contado con otros tres directores de fotografía.

Según Tony Crawley, el director ya estaba escribiendo a comienzos de 1978 una segunda parte de la película, cuya realización comenzaría en el verano de aquel mismo año (10). Lo cierto es que Spielberg no redactó la historia hasta 1979: se titulaba **Night Skies**, y en principio se dispuso que él trabajaría en la futura película sólo como productor, no como director. Cuando este segundo proyecto se vino abajo, Spielberg juzgó que lo mejor era reestructurar **Encuentros en la Tercera Fase** con una edición nueva: "Mi idea -afirmó

el director- consistía simplemente en que la edición especial debía ser la película inicial que habría rodado si hubiera contado con dos meses más. No dispuse entonces de más tiempo y todo el segundo acto de la película me parecía insatisfactorio" (11).

La segunda versión de **Encuentros...** (a la que nos referiremos siempre que se cite la película en lo sucesivo) incluía nuevas escenas espectaculares, como el hallazgo de un buque fantasma en pleno desierto de Gobi por parte de un equipo científico, y la entrada de Roy Neary, el protagonista, dentro de la nave nodriza extraterrestre. Sin duda, ésta última era la secuencia que causó más expectación entre el público, que en 1977 vio frustradas sus esperanzas de penetrar dentro del santuario de los extraterrestres. Spielberg aprovechó la edición especial para eliminar escenas que consideró superfluas y aligerar así el segundo acto.

En efecto, uno de los problemas que se mantuvo constante durante la producción de **Encuentros en la Tercera Fase** consistía en el guión. No se trataba de un problema circunstancial, pues todo productor sabe que, si bien se puede lograr una mala película con un buen guión, es imposible conseguir una buena película a partir de un guión deficiente. Páginas atrás nos hemos referido a las dificultades que se dieron durante el proceso de escritura del guión definitivo. Como había ocurrido con **Tiburón**, **Encuentros en la Tercera Fase** nunca contó con un guión satisfactorio -a pesar de las múltiples revisiones-, lo cual pone en entredicho las habilidades de Spielberg como guionista. De hecho, el director no ha vuelto a dirigir ninguna película más sobre un guión propio.

Parte de la pesadilla en torno al guión consistía en una falta de equilibrio entre el

fondo y la trama. Es decir, Spielberg pretendía volcar toda su ideología sobre la infancia, los extraterrestres y los *héroes* de la vida cotidiana... sobre un argumento que habría de revolucionar el concepto cinematográfico de ciencia-ficción. El resultado fue un guión excesivamente simbólico y lento en sus dos primeros actos. Una de las causas de esta lentitud narrativa fue debida al empleo de una técnica argumental en la que se trenzaban varias tramas. Todas estas complicaciones forzaron al director y a sus ayudantes a revisar la historia incluso durante el propio rodaje. Una de las partes del guión que sufrió mayor número de modificaciones fue la correspondiente al acto final, que relataba el encuentro entre los científicos y la nave nodriza.

Spielberg, que nunca hace segundas partes de sus películas por principio, juzgaba que **Encuentros...** necesitaba una última revisión, incluso después de su estreno. Sin embargo, la segunda versión de la película no pasó de ser una simple reestructuración que, a juzgar por los comentarios de los críticos, no aportaba nada nuevo a la película original. Tony Crawley exponía de esta manera el desencanto de la nueva edición: "Todas las grandes expectativas desaparecen cuando Dreyfuss atraviesa la escotilla de la nave nodriza. Y muy poco más sucede. Unas piezas de maquinaria descienden de lo alto y se mueven a su alrededor, indicando al director que debe presionar el botón y encender las últimas luces de *Duracell*. Y eso es todo. Spielberg no ofreció nuevas visiones de extraterrestres, ni hubo primeros planos de los obreros del interior, ni pudo apreciarse el tamaño ni la vista general de la nave" (12).

Dejando a un lado las críticas que ensombrecieron la nueva edición de la película, debe subrayarse un hecho innegable: **Encuentros en la Tercera Fase** no sólo supuso un éxito

de taquilla, sino un verdadero hito en la historia del cine de ciencia-ficción. Por primera vez, los extraterrestres llegaban a la Tierra con deseos de establecer un contacto amistoso. Se rompía así con el viejo tópico de clásicos como **La Guerra de los Mundos** (*War of The Worlds*, Byron Haskin, 1953), según el cual los alienígenas seguían necesariamente las fases agresión-colonización-invasión.

Por otro lado, **Encuentros...** dio lugar a la consagración definitiva del nuevo hacer técnico de ciencia-ficción que Kubrick había iniciado con **2001**. El cine de temática espacial cobraba nueva vitalidad durante los 70, y cintas como **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*, Ridley Scott, 1979) o **La Guerra de las Galaxias** así lo demostraban (esta última cinta no se encuadra dentro del género de ciencia-ficción, pero el carácter de la producción contiene elementos afines).

Finalmente, la originalidad de **Encuentros...** consistió en la maestría de Steven Spielberg al fundir una trama extraterrestre con las historias cotidianas de sus protagonistas humanos, pese a la lentitud que ocasionó esta estructura argumental. Esta fusión revela bastante de la filosofía vital del director y de su concepto de infancia, núcleos temáticos que se abordarán a lo largo del presente capítulo.

3.1. Argumento de *Encuentros en la Tercera Fase*.

Un grupo de científicos, entre los que se encuentran el doctor francés Claude Lacombe y su intérprete, investiga en el desierto de Sonora (México) el misterioso hallazgo de una escuadrilla de cazas que había desaparecido durante una misión de la segunda guerra mundial. Lacombe escucha el testimonio de un anciano del lugar sobre el momento en que ocurrió el fenómeno: "El sol salió anoche y me cantó". En otro punto del continente, unos controladores de tráfico aéreo de Indianápolis reciben la llamada de los pilotos de un avión de la TWA, al que sigue un objeto volador no identificado. Sin embargo, los pilotos no desean que el suceso conste en sus informes de vuelo.

La acción se traslada a una casa de campo de Muncie, Indiana, durante la noche. El pequeño Barry, de tres años, se despierta y contempla con diversión cómo todos los juguetes electrónicos de su cuarto han comenzado a funcionar debido a una fuerza extraña. Barry sale de la casa tras una luz misteriosa, pese a las llamadas de Jillian, su madre, que le grita desde la ventana de su dormitorio.

Esa misma noche, el electricista Roy Neary juega con una maqueta de trenes eléctricos mientras intenta convencer a sus tres hijos para que al día siguiente vayan al cine a ver **Pinocho**, de Walt Disney. La familia es un auténtico caos. Roy recibe una llamada de su trabajo para que solucione un apagón que acaba de producirse en la zona. El electricista sale de la ciudad con su furgoneta y se pierde en la noche. Durante un alto en el camino para consultar su mapa, Roy sufre un atemorizante encuentro con una gran nave espacial, que le ciega con sus focos y le quema media cara.

Barry llega hasta un recodo de la carretera y se detiene en él. Allí se han concentrado varias personas, que parecen aguardar algo. Jillian y Barry también se reúnen en ese lugar. El niño sonríe: "Hola, hola... Venid aquí". De repente, por la carretera comienzan a desfilar varios ovnis, perseguidos por coches de policía. Las luminosas naves se dispersan en cielo, mientras la luz regresa a la ciudad. Roy corre a su casa, saca de la cama a su mujer, Ronnie, y a sus hijos -"¡Despierta! Nos vamos de aventura"-, y los lleva hasta el recodo de la carretera. Sin embargo, allí no queda rastro alguno de los ovnis. Roy explica a Ronnie lo que vio.

Lacombe sigue asistiendo a nuevos descubrimientos. Esta vez, los científicos han hallado un buque mercante varado en pleno desierto de Gobi.

A la mañana siguiente, Ronnie recorta en el periódico las noticias que recogen el fenómeno extraterrestre para que no las vea su marido. Los hijos se ríen del aspecto que ofrece la cara quemada de su padre, mientras marido y mujer discuten por la "extravagante salida" de la última noche. Suena el teléfono: han despedido a Roy por faltar al trabajo.

Lacombe y su intérprete acuden a la India, donde una muchedumbre entona un cantinela de cinco notas que "vino del cielo". El doctor francés expone en una conferencia la correspondencia de las cinco notas -Re, Mi, Do, Do, Sol- con cinco signos del lenguaje musical para sordomudos. Nuevamente, Roy, Jillian y Barry acuden de noche al recodo de la carretera y se reúnen con otras personas. Barry modela un monte con tierra y Roy comenta a Jillian que ve esa forma en todas las cosas. La gente se agita. Parece que llegan los ovnis, pero sólo son helicópteros de policía que dispersan a la muchedumbre.

Lacombe se encuentra ahora en el radiotelescopio de Goldstone, donde continuamente se reciben seis señales numéricas como respuesta a la emisión terrestre de las cinco notas peculiares. Las cifras llegan desde un punto a siete segundos de la velocidad de la luz. El intérprete de Lacombe, que trabajó anteriormente como cartógrafo, descubre que las seis señales son coordenadas terrestres. Los científicos de Goldstone buscan las coordenadas en un globo terráqueo y señalan un punto del estado de Wyoming.

Barry toca las cinco notas musicales en su xilófono. Jillian comprueba que el cielo ofrece un aspecto extraño. Como si se aproximase un tornado, intenta atrancar puertas y ventanas. Madre e hijo presienten la llegada de los extraterrestres que, efectivamente, muy pronto se sitúan junto a la casa. El niño está encantado. Jillian lucha desesperadamente por impedir que se lleven a Barry, pero termina por perder a su hijo.

Un equipo de hombres del gobierno inicia una operación secreta en un hangar. Varios hombres uniformados suben a una furgoneta. Uno de los funcionarios comenta: "Si esta misión llega a su término no quiero ni pensar en las cosas increíbles que pueden sucederles a esos hombres". En un despacho cercano, los hombres del gobierno buscan una excusa para evacuar una zona de Wyoming, próxima a la Torre del Diablo, que aparece señalada en un mapa.

Los Neary se disponen a cenar. Roy sigue obsesionado con las formas montañosas y la familia no puede soportar por más tiempo el comportamiento paranoico del padre. La situación parece haber llegado a su límite. Roy recoge unos recortes de noticias sobre ovnis y encuentra debajo una caja de música sobre la que baila una figurilla de Pinocho, al son de

la canción **When You Wish Upon A Star**, incluida en la banda sonora de la película de Disney. A la mañana siguiente, la esposa de Roy se marcha del hogar con los chicos. Roy, sucio y abandonado, construye con tierra una maqueta gigante de la Torre del Dibaló en el salón. Mientras la contempla, la televisión ofrece unas imágenes de aquella localización de Wyoming, donde ha ocurrido un escape de gas tóxico que ha obligado a evacuar la zona (la excusa del gobierno). Jillian pinta en su casa una vista del mismo monte y también escucha la noticia en su receptor de televisión.

Roy viaja en su coche rumbo a Wyoming y llega a una estación de tren donde se agolpa la multitud que huye de la zona, alertada por la falsa noticia de un escape de gas. La policía y el ejército dirigen la operación. Varias carreteras han sido cortadas al tráfico. Roy encuentra a Jillian, que también ha acudido allí, y los dos siguen el camino en su coche hasta la Torre del Diablo. En un punto del trayecto, unos militares detienen a Jillian y a Roy.

El doctor Lacombe, que se encuentra en una base de la zona prohibida, mantiene una entrevista con Roy. El científico le pregunta: "Los dos tuvieron el impulso de venir aquí, pero ¿qué buscaban?" Roy responde tajante: "¡Una respuesta!" Los militares deciden expulsar de la zona a los dos "iluminados" pese a la oposición de Lacombe: "¡Fueron invitados! (...) ¡Tienen más derecho que nosotros!" Roy y Jillian burlan la vigilancia militar y corren hacia la Torre del Diablo. Un helicóptero les acosa durante la escalada, pero consiguen escapar de la zona mientras la aeronave empieza a fumigar con gas mórfico.

Roy y Jillian llegan al otro lado de la Torre del Diablo y contemplan, maravillados, una base científica de reciente instalación y una pista de aterrizaje. También escuchan un

aviso por la megafonía: "Señores, señoras, todo el mundo a sus puestos (...) Por el Nor-Noroeste se aproximan objetos desde puntos diversos". En el cielo se observan siete luces que se reúnen para formar durante un instante la constelación de la Osa Mayor.

Varios ovnis desfilan por encima de Roy y Jillian, que contemplan todo desde un escondite de la base. Las naves -tres- se sitúan en un extremo de la pista de aterrizaje. Un científico da órdenes a un técnico para que utilice el teclado que preside la pista, junto a un gigantesco panel de luces de colores: se escuchan las cinco notas famosas, pero no sucede nada. Suenan las notas varias veces y, por fin, las tres naves responden con los mismos sonidos y se marchan. Lacombe está feliz. Los científicos miran a la torre de la base: llega una multitud de ovnis, que se posa sobre la pista. Roy desea bajar a la plataforma, pero Jillian prefiere quedarse en su lugar dada la ausencia de Barry. El teclado emite las cinco notas continuamente, que se reflejan con un color en el panel.

De repente, se escucha un ruido estremecedor y aparece una nave gigantesca, poblada de luces de colores, que desciende sobre la pista. Un científico da la señal: "Si en la cara oculta de la Luna todo está preparado, que comience la función". El teclado vuelve a emitir las cinco notas. La nave nodriza emite el Do y el Sol finales con estridencia. Comienza entonces un contrapunto de notas entre el teclado terrestre y la nave. Un técnico comenta: "Parece que intentan enseñarnos un vocabulario tonal básico".

La nave nodriza cesa el diálogo musical y abre una compuerta. Por ella comienzan a descender seres humanos y Lacombe les recibe: son personas que desaparecieron años atrás y que ahora regresan a la Tierra. No ha pasado el tiempo por ellos. Barry también desciende

por la escotilla y corre hacia Jillian. Roy y Lacombe comparten su admiración. Finalmente, en el contraluz de la compuerta se recorta la figura de un extraterrestre, a la que sigue toda una muchedumbre. Algunos científicos echan a correr. Lacombe hace unas preguntas a Roy sobre su historial médico. Un sacerdote prepara a un grupo de humanos que va a zarpar en la nave extraterrestre. Roy se une a ellos. Se escucha en la banda sonora la música de la canción **When You Wish Upon A Star**. Lacombe hace un gesto a Roy para que suba a la nave y, una vez dentro, el electricista contempla la maquinaria y las luces del interior. Las naves más pequeñas penetran dentro también.

En el exterior, los científicos contemplan la escena con admiración. Lacombe hace cinco signos con la mano: las cinco notas musicales según el código musical para sordomudos. Un extraterrestre le responde con el mismo gesto desde el marco de la compuerta y le sonríe. Los científicos se retiran. Barry dice adiós y la nave nodriza despega.

3.2. Las claves infantiles.

3.2.1. Barry, el amigo favorito de los extraterrestres.

Durante una rueda de prensa celebrada en 1978 en Madrid, uno de los periodistas concurrentes preguntó a Steven Spielberg con cuál de los personajes de **Encuentros en la Tercera Fase** se había identificado. La respuesta del director fue inmediata: "Con el niño. Creo que los niños tienen la posibilidad de llegar más lejos por tener menos compulsiones. Es más fácil llegar a la mente infantil. Todos deberíamos conservar la mente de los siete años en nuestra edad madura" (13).

Spielberg fue, en efecto, extraordinariamente coherente con estas ideas a la hora de desarrollar el guión de **Encuentros...** No es casualidad que Barry Guiler, un niño de cuatro años, sea el personaje que consiga la compenetración más plena y armónica con los seres extraterrestres, que desean tomar contacto con unos terrícolas torpes y asustados. Barry aparece en escena muy pronto, cuando la película apenas ha alcanzado los diez minutos de duración. En la secuencia que nos presenta al pequeño personaje se condensa con eficacia el ideal que Spielberg plasma en todo el filme.

3.2.1.1. Referencias a Peter Pan.

Barry duerme plácidamente en su casa de campo de Muncie, Indiana. De repente, un mono mecánico cobra vida misteriosamente y hace sonar sus platillos. Barry se despierta con el ruido, que progresivamente se convierte en un estruendo de juguetes electrónicos, puestos en marcha por una mano invisible: los coches y los muñecos ofrecen a Barry un espectáculo espontáneo de diversión, amenizado con la música del programa **Sesam Street** que procede del tocadiscos. La reacción natural de un adulto ante el fenómeno hubiera sido de pánico. Sin embargo, Barry sonrío. Le gusta todo aquello. Una fuerza desconocida, misteriosa, jamás imaginada, ha sido capaz de animar unos juguetes muertos y arrancar la sonrisa de un niño pequeño. El espíritu de la ilusión ha penetrado de puntillas en la quietud del dormitorio infantil para divertir a Barry con su juego mágico.

Nadie mejor que el propio Steven Spielberg para explicar la escena, desarrollada así en su guión:

3. PRIMER PLANO. BARRY GUILER. NOCHE. INTERIOR

Barry, de 4 años, tiene una noche agitada. Una brisa suave revuelve su flequillo. Un ZUMBIDO irrumpe. Los ojos del pequeño Barry se abren cuando un débil brillo de color rojo pasa sobre su rostro.

LO QUE VE

Sobre la mesita de noche cercana a su cama, uno de los viejos juguetes de Barry se ha puesto en marcha. Es un monstruo de Frankenstein que extiende sus manos en ademán de golpear algo, mientras sus pantalones caen al suelo y su cara brilla con luz roja.

Barry se sienta en la cama y mira a su alrededor.

El dormitorio

Todos los juguetes están en funcionamiento en diversos lugares

del cuarto. Un tanque, un cohete, un coche de policía, un 747, una lata de cerveza que baila de un lado a otro...

Plano del tocadiscos

Suena un disco rayado de "Sesam Street"... suavemente.

Barry salta de la cama y mira por la ventana. En la lejanía SUENAN unos ladridos. El jardín está oscuro y completamente tranquilo (14).

Descubrimos en esta escena un encanto similar al que envuelve el primer contacto de Peter Pan con Wendy y sus dos hermanos, Michael y John, en la novela de J.M. Barrie (15). En la obra del escritor escocés, los tres niños duermen tranquilamente en su habitación cuando, de improviso, sucede el prodigioso encuentro. Peter Pan despierta a Wendy y a sus dos hermanos con su llanto de impotencia, pues no es capaz de dominar a su propia sombra. Wendy, como si fuera la cosa más natural del mundo, se presta a cosérsela para solucionar el problema. En la película de Spielberg, los extraterrestres intentan llamar la atención de Barry provocando una auténtica explosión de maravillas: todos los juguetes de su cuarto cobran vida de repente. No se trata de una estratagema perversa de los alienígenas para secuestrar al niño, del mismo modo que jamás podría decirse que Peter Pan raptara a Wendy, Michael y John tras embaucarlos con los supuestos encantos del país de Nunca Jamás.

Peter Pan y los extraterrestres representan a un mundo milagroso aún por descubrir, pero sólo pueden transmitir su mensaje a las únicas criaturas del planeta Tierra capaces de comprenderlo: los niños. Por tanto, el fantástico despertar de Barry en su habitación no puede asustarle de ninguna manera. La identificación que Spielberg deseaba establecer entre los alienígenas y Peter Pan era tan poderosamente simbólica que, en un principio, se contó con la posibilidad de que algunos extraterrestres salieran volando de la nave nodriza en la

escena final de **Encuentros...**, en clara alusión a Peter Pan y a Campanita (16).

Los extraterrestres desean contactar con el pequeño durante la secuencia que nos presenta a Barry y, a falta de un lenguaje humano, deciden comunicarse con él mostrando un signo perfectamente comprensible para el niño. La "explosión de maravillas" que provocan los alienígenas no es más que una tarjeta de visita, una pequeña muestra de lo que puede llegar a ser la relación entre los viajeros del espacio y el pequeño.

Si comprendemos la simbología infantil de Spielberg -sobre la que abundaremos en el capítulo dedicado a **E.T., el Extraterrestre-**, el marco ambiental del contacto no podía ser otra. Para Spielberg, decir "cuarto de los niños" es tanto como referirse a una especie de "embajada" del mágico país de la Fantasía. Una habitación infantil es un micromundo en el que la imaginación y la mente de los pequeños, siempre en plena sintonía con lo fantástico, se expande a su gusto en juegos y aventuras que unen realidad y ficción con una fuerza descomunal. Y el fruto de esa diversión es, precisamente, lo que da vida a ese mundo fantástico, tan cotidiano para los niños y tan lejano para los adultos. Son los niños quienes mantienen vivas las ilusiones, quienes crean nuevos seres, nuevos paraísos vírgenes de belleza inconcebible... o de horror desesperante. Steven Spielberg entiende que ese poder creador que sólo se ha otorgado a los pequeños, esa fecundidad milagrosa, encierra en sí algo mágico y sobrenatural. Casi podríamos decir religioso.

3.2.1.2. Walt Disney y el *espíritu de Pinocho*.

Esta secuencia del primer contacto de Barry con los extraterrestres no sólo revela las influencias de la novela de James M. Barrie en Spielberg. La escena también nos remite al director de cine que, sin duda alguna, ejerció un mayor influjo sobre el pequeño Steven: Walt Disney. **Encuentros en la Tercera Fase** es un homenaje a la infancia que se concreta en varias constantes, y una de ellas viene representada precisamente por **Pinocho** (*Pinocchio*, Ben Sharpsteen y Hamilton Luske, 1940). Spielberg rememora en esta escena de **Encuentros...** la secuencia en la que todos los juguetes de artesanía contruidos por el viejo Geppetto también parecen cobrar vida en el taller, pocos minutos después de que comience la película de dibujos animados. Uno de ellos, Pinocho -el juguete por antonomasia-, llegará a convertirse en un niño viviente de madera gracias a la cooperación entre un hada y un mísero artesano juguetero.

La confianza de Barry en los seres desconocidos es algo que contrasta con la actitud que en todo momento mantienen los personajes adultos hacia los extraterrestres. Barry nunca siente miedo y sigue con fe ciega a los recién llegados. Mott y Saunders se refieren así a esta constante: "Barry, tranquilamente atraído, contempla el caos: Spielberg emplea esta escena para mostrar la división entre los niños, que aceptan y aman, y los adultos, que se mantienen escépticos. Sólo los adultos parecen atemorizados en la película" (17). Esta diferencia de actitudes, que se manifiesta con mayor relieve en *E.T., el Extraterrestre*, es la clave principal que Spielberg emplea en **Encuentros...** para demostrar que sólo los espíritus infantiles y puros se encuentran en disposición de recibir y aceptar la "llamada" de los extraterrestres.

Paradójicamente, tan sólo los niños -encarnados en el personaje de Barry- son capaces de sintonizar con el mensaje que traen a la Tierra unos seres de inteligencia superior. Los adultos, más preocupados por sus propios intereses, sólo reaccionan ante el poder de lo desconocido con el miedo y el escepticismo. La actitud de Barry queda patente en la mezcla de curiosidad y diversión que le empuja a seguir a los extraterrestres. Spielberg lo refirió así en su guión, en el que incluye un juego de imitaciones entre el niño y los alienígenas que nunca llegó a rodarse, y que consagra la relación lúdica en el primer encuentro:

4. INTERIOR. PASILLO DEL VESTÍBULO. NOCHE

El dormitorio se encuentra al final del pasillo. Barry camina por él, con curiosidad. Entra en la zona del comedor.

5. INTERIOR. COMEDOR

El comedor está a oscuras, a excepción de una bombilla azul de sesenta vatios. Algo, sin embargo, parece fuera de su sitio. Todas las ventanas están abiertas y la brisa nocturna sopla entre las cortinas recogidas. Barry mira de nuevo...

LA PUERTA PRINCIPAL ESTÁ ABIERTA DEL TODO. LA LUZ DEL PORCHE PENETRA DENTRO

SONIDO OFF. ESTRUENDO

PLANO DE BARRY

Se prepara para algo divertido. Sale de allí y...

6. INTERIOR. COCINA. NOCHE

Una LENTA PANORÁMICA muestra a Barry en la cocina. De nuevo, las ventanas están abiertas y penetra la brisa. La puerta trasera está entreabierta y choca contra la cadena de seguridad. PICADO hacia la gatera. Está completamente sacada de sus goznes y descansa sobre el suelo.

PLANO DE BARRY

Mira y reacciona... Una luz débil cruza la cara del niño.

PLANO DEL REFRIGERADOR

La puerta se balancea. Los alimentos se amontonan desordenadamente alrededor de la nevera.

PLANO DE BARRY

Mira en otra dirección y, de repente, se sobresalta. El miedo es reemplazado por una mezcla de alegría y vergüenza. Barry se ríe tontamente y mira... Se gira y ríe. Se palmea el costado, se gira y mira atrás otra vez... rompe a reír. Ahí afuera están jugando. El pequeño Barry se agacha y se pone a cuatro patas como un chimpancé, imitando lo que ve. Se tapa los ojos y juega al "cucú". Gira sobre sus pies descalzos. Ladea la cabeza y la gira con movimientos lentos. Está pasando un buen rato. Un viento del interior comienza a mover sus ropas (18).

A pesar de que la edición final de la película no recoge el juego de imitaciones que marca el inicio de esta amistad, resulta sintomático que Spielberg use este recurso en el guión. La imitación es uno de sus procedimientos favoritos para crear un momento entrañable entre un niño pequeño y su padre (*Tiburón*), o para unir en la amistad a dos seres, aunque procedan de distintos planetas (*Encuentros en la Tercera Fase* y *E.T., el Extraterrestre*).

3.2.1.3. Jugando con extraterrestres.

Una de los aspectos que llama la atención del espectador es el mutismo de Barry a lo largo de la película. En efecto, el niño tan sólo pronuncia en ella nueve o diez palabras distintas. Por otro lado, adultos como Roy Neary, el electricista, Jillian y el profesor Lacombe interpretan diálogos plagados de dudas, preguntas y frases de desesperación ante lo incomprensible. Barry no necesita hablar: le basta con la contemplación de los sucesos extraordinarios que le rodean. Por eso, aunque este factor le aleje de una de las aficiones favoritas de los niños, Barry nunca hace preguntas.

Ante esta actitud contemplativa de Barry, podríamos concluir que el niño ya conocía

el ambiente que rodea a los extraterrestres y su condición de seres fantásticos, maravillosos. Ellos también forman parte de su mundo. Por eso, el niño es incapaz de sentir miedo alguno ante su presencia: son sus ideales compañeros de juegos. Si Barry hubiera tenido diez años más, posiblemente habría reaccionado con el terror y la estupidez de un adulto desde el primer momento, cuando los juguetes de la habitación cobran vida repentinamente.

Una vez que ha escapado de su casa, el pequeño corre bajo el cielo estrellado y, en apariencia, no sigue un rumbo fijo. Jillian, su madre, corre tras él desesperadamente y le encuentra en el recodo de una carretera estatal: el punto donde se han reunido otras personas que también han recibido la "llamada" de los extraterrestres. La esperanza de estos elegidos recibe muy pronto su recompensa. Barry presiente la cercanía de sus curiosos amigos y los llama con ilusión infantil. Inmediatamente, por el recodo de la carretera comienza a desfilar una caravana de naves espaciales, que arrojan potentes luces de vivo colorido. Así quedó reflejada la escena en el guión de Spielberg:

De repente, se levanta una brisa y se revuelven los cabellos de todos. La gente sigue el barrido del viento hacia la impresionante vista del valle.

BARRY
(grita carretera abajo)
Jugad aquí...

NEARY

Se vuelve para mirar abajo y... una docena de liebres y algunos pájaros se escapan con pánico y pasan junto a Neary, mientras...

APARECEN TRES NAVES CON FORMA DE CONOS ANARANJADOS, DE 15 PIES DE ANCHURA. VUELAN A DOS PIES POR ENCIMA DE LA CARRETERA... ACELERAN SILENCIOSAMENTE. COMIENZAN A SEPARARSE TRAS ACERCARSE A JILLIAN, NEARY Y BARRY, QUE ESTAN COMO PETRIFICADOS EN EL CENTRO DE LA CARRETERA. TRAS SOBREPASARLOS, SE REAGRUPAN TORPEMENTE PARA RETIRARSE DESPUES EN LA LEJANIA.

BARRY
(jubiloso)
¡Un helado! (19).

Durante esta escena, Barry muestra toda su alegría y expresa su deseo por encontrarse cerca de los extraños que colman sus ilusiones. Roy, Jillian y el resto de los "iluminados" que también han llegado hasta el recodo observan el desfile de naves con una mezcla de estupor, ignorancia y miedo que les aleja bastante del pequeño Barry.

Esta notable diferencia de nivel entre Barry y el resto de los adultos se pone especialmente de manifiesto en una de la escenas de **Encuentros...** en la que Spielberg vuelca todos sus recursos de **storyteller** y realizador. La secuencia tiene lugar en el minuto cuarenta y nueve de la película. Barry se encuentra en su casa junto a su madre, que pinta por enésima vez el mismo motivo pictórico: un pico montañoso. El niño toca en su xilófono las cinco notas musicales, el *leitmotiv* "Re, Mi, Do, Do, Sol". Jillian sale al exterior y nota que el cielo ofrece un aspecto muy extraño: se avecinan unas nubes gigantescas, que desprenden luz. Todo hace presagiar la llegada de un tornado o de alguna catástrofe similar. Jillian intenta dominar sus nervios y comienza a apuntalar la entrada a la casa: coloca unos muebles delante de la puerta, a modo de barricada, para evitar que el peligro penetre en su hogar. Pero Barry ya ha advertido la presencia de sus amigos y los llama: "¡Deprisa... deprisa...!"

Unas luces cegadoras surgen entre las rendijas de las puertas, ventanas y persianas: los extraterrestres acaban de poner cerco a la casa. En ese momento, los electrodomésticos comienzan a activarse por sí solos, animados por una energía poderosa y extraña. Barry

llama de nuevo a sus amigos de las estrellas mientras Jillian, presa de pánico, trata de pedir ayuda por teléfono. Para su desesperación, tan sólo escuchará las cinco notas musicales del *leitmotiv*. Barry trata de facilitar la entrada de los extraterrestres por la chimenea, como si se tratara de Santa Claus, pero su madre cierra la trampilla en el último momento. El asedio es incontenible. Los tornillos de una rejilla de ventilación empiezan a desenroscarse solos; el sonido de la radio y de la televisión aumentan el tinte dramático de la escena; una aspiradora recorre la sala frenéticamente... Barry termina por escaparse a través de la gatera de la cocina, pese a los esfuerzos de su madre por retenerle. Sólo entonces regresa la calma. Los autores Pye y Miles encuentran en esta escena una similitud con el aspecto terrorífico de *Los Pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963), basado en "la sensación de amenaza dentro del propio hogar" (20).

El niño ha conseguido cumplir sus deseos y ya se encuentra con sus amigos favoritos. Un experto en abogacía denominaría su actitud como "colaboración con los secuestradores". Para Barry sólo se trata del comienzo de una aventura. Su tesón por hallarse cerca de los extraterrestres le ha ganado una recompensa merecida.

Durante una entrevista con el crítico de cine Gene Siskel, Steven Spielberg no vaciló en su respuesta a la pregunta sobre su escena favorita de todas las películas que había dirigido: "Creo que la del niño pequeño de *Encuentros...* que abre la puerta y permanece en pie ante esa maravillosa pero terrorífica luz, que parece fuego que penetra por la puerta. Es muy pequeño, pero la puerta es inmensa, y hay un montón de promesas y de peligros ahí afuera" (21).

3.2.1.4. Barry y los hijos de Roy Neary.

Estos anhelos elevados alejan al pequeño de Barry de los otros tres niños que aparecen en la película: Toby, Brad y Silvia, los hijos de Roy Neary. En efecto, Spielberg nos muestra al trío de hermanos con unas características temperamentales muy opuestas a las que cabría esperar en un niño. Son egoístas, insensibles a la fantasía y muestran unos detalles de malicia que rozan la crueldad. Ninguno de ellos apenas sobrepasa los diez años, pero en ellos coincide una curiosa dificultad por mostrar cariño hacia los demás, en especial hacia su padre, Roy.

Toby, Brad y Silvia provocan frecuentes peleas entre ellos. Destrozan sus juguetes. Prefieren ir al mini-golf (en la versión española de **Encuentros...** fue sustituido por el parque de atracciones) antes que al cine para ver **Pinocho**; esa preferencia en unos niños tan pequeños debió parecer a Spielberg una buena forma de presentar sus caracteres desde la primera escena en que aparecen. Walt Disney representa la expresión sublime de la infancia según el director de Ohio; por tanto, preferir una tarde en el mini-golf antes que una "estúpida película para niños" dice bastante del carácter anti-infantil de los tres pequeños.

Por otra parte, no debemos olvidar que la letra del tema **When You Wish Upon A Star** da en el clavo del mensaje de **Encuentros...** y refleja los deseos de Barry Guiler y Roy Neary. En resumen, cualquiera que se atreviese a desdeñar el **Pinocho** de Disney estaría colocándose *ipso facto* en el lado oscuro de **Encuentros...**, y desde esa posición no puede entenderse el verdadero espíritu infantil ni el auténtico mensaje extraterrestre. Al colocar en los tres niños esas palabras de desprecio, Spielberg los está condenando al destierro.

La actitud de los tres niños se opone radicalmente a la de su padre y acrecienta la situación de caos en que se halla sumida la familia de los Neary. Se cumple así una de las constantes de Steven Spielberg en sus películas: ninguna de las familias que muestra se encuentra en una situación normal. Así, el padre de Elliott se ha fugado de casa con una amiga (**E.T.**); la invasión japonesa ha separado a Jim Ballard de sus padres (**El Imperio del Sol**); Peter Banning se ha convertido en un *yuppie* insensible al cariño que le profesa su familia (**Hook**)... y Roy Neary se verá abandonado por su esposa y sus tres hijos.

Volvamos a Barry. Él tampoco se salva de esta constante de Spielberg, pues vive solo con su madre en una casa de campo tras la supuesta muerte de su padre. Las películas del director de Ohio muestran la figura paterna bajo un enfoque negativo, fruto de sus propias vivencias infantiles: el pequeño Steven echaba en falta la atención de Arnold Spielberg, su padre, frecuentemente ausente del hogar debido a un trabajo absorbente que, poco a poco, fue abriendo un cerco entre el cabeza de familia y el resto de los Spielberg. Resulta sintomático advertir en la filmografía del director de Ohio el papel ominoso del padre: a veces no existe, porque ha muerto o porque se ha marchado con otra mujer; si existe, su incomunicación con el resto de la familia es más que patente, como ocurre con Roy Neary y Peter Banning (22).

3.2.1.5. Identificación de Spielberg con Barry.

La ausencia de padre en la vida de Barry acrecienta la identificación del propio Steven Spielberg con el pequeño personaje de **Encuentros...** Debemos recordar que Barry representa el cumplimiento de los deseos infantiles del joven Steven, que buscaba evadirse de una existencia melancólica y solitaria de la que no conseguía desembarazarse. Ante esta situación, resulta lógico que el niño de los Spielberg diera rienda suelta a su imaginación para soñar con viajes interestelares y amistades alienígenas jamás sospechadas. Como indica Tony Crawley, el director de Ohio reconocía así el anhelo esperanzado que inspiró **Encuentros en la Tercera Fase**: "Viene de mi curiosidad por las estrellas y por los viajes espaciales, y de mi deseo de abandonar el planeta; y de haber vivido una infancia agri dulce de la que buscaba escaparme... y de tener un amigo" (23).

Barry consigue realizar todo aquello que constituía el sueño del pequeño Steven... o quizá también del adulto Steven. El niño de tres años consiguió encontrar no sólo uno, sino toda una legión de amigos extraordinarios; abandonó el planeta y realizó un viaje a través del universo. Ciertamente, el pequeño Steven hubiera sentido celos de Barry. Tan intensos como los que le produjo un grupo de compañeros **boy-scouts**, con los que Spielberg solía salir de acampada durante su infancia: "Una vez, cuando era niño, perdí al resto de mi patrulla de **boy-scouts** durante una excursión, y regresaron después diciendo muy seriamente que habían visto una esfera de color rojo sanguinolento que flotaba en el aire. Toda mi vida recordé que siempre he sido el único chico que nunca la vio" (24).

Durante el clímax de la historia, cuando la nave nodriza se posa sobre la pista de

aterrizaje de la Torre del Diablo, Barry desciende de la "gigantesca ciudad de luz" entre los desaparecidos que regresan a casa, y corre hacia su madre. Jillian y Barry se abrazan. Se trata de un reencuentro feliz, ciertamente, pero mucho más para Jillian que para su hijo. Barry se alegra de ver de nuevo a su madre y le cuenta en pocas palabras la aventura que acaba de vivir: "¿Sabes, mamá? Subí por el aire, y vi nuestra casa". Minutos después, veremos llorar al pequeño mientras despide a sus amigos.

3.2.2. Claude Lacombe: Truffaut ante las cámaras.

En la pista de aterrizaje acondicionada por el Ejército norteamericano -que los hombres del gobierno denominan "Cara Oculta de la Luna"- se encuentran dos personajes más que sintonizan con Barry. Se trata de Roy Neary y del científico Claude Lacombe, cuyo papel interpreta el director francés François Truffaut. Neary ya ha encontrado una respuesta a sus obsesivas inquietudes y se dispone a subir a bordo de la nave nodriza para dejar la Tierra y cumplir sus sueños.

Lacombe es el enlace que sirve de eslabón comunicativo entre los terrícolas y los extraterrestres. A lo largo de la película, el científico francés es la única persona que "parece saber demasiado" sobre los fenómenos extraordinarios que han venido sucediéndose en diversos puntos del planeta: él es el personaje que comprende y defiende a Roy Neary, porque soporta todo el peso del encuentro fantástico entre dos mundos, que Spielberg relata como si se tratara de una revelación. Paradójicamente, Lacombe no ha sentido en ningún momento la "llamada" de los extraterrestres. Por eso cree que Neary tiene más derecho que

él mismo a hallarse presente en la pista de la Torre del Diablo.

Por su papel en la historia, Lacombe se encuentra en una posición intermedia entre Roy Neary y Barry. Sin embargo, por su concepción y comprensión del fenómeno extraterrestre que están viviendo, podría decirse que el científico se halla mucho más cercano a Barry. Neary guarda dentro de sí el germen de la infancia, una intuición pueril que nunca le abandonó. Pero su faceta adulta es poderosa y le sumerge en un maremágnum de dudas y temores: este hecho le aleja de Claude Lacombe. Barry y Lacombe integran un binomio perfecto, poseen en común una capacidad innata que les permite contactar con el mundo extraterrestre desde el primer momento. Lacombe nunca ha dejado de ser un niño en su apreciación del entorno vital, ante el cual demuestra una apertura de miras; por su parte, Neary se ha visto obligado a plenificar sus caracteres infantiles durante toda la odisea que le lleva hasta la presencia de los alienígenas.

Uno de los efectos artísticos que refuerzan esta idea reside en la iluminación de los rostros del niño y del científico durante la escena del encuentro final, rebotante de fantasía narrativa: "Spielberg empleó técnicas de iluminación especiales con el objeto de acentuar esta cualidad *mágica, sideral*. Barry y Lacombe representan la pureza: Barry, la inocencia infantil; Lacombe, la pureza de la ciencia" (25).

Antes de que Roy Neary ascienda a la nave nodriza para abandonar la Tierra, Lacombe le hace unas recomendaciones que Spielberg no incluyó en los diálogos de la edición final de la película, pero que sí se hallaban explícitos en el guión. Entre ellos, encontramos unas frases significativas que reflejan hasta qué punto el científico entiende la

importancia del espíritu infantil para ordenar unos sucesos extraordinarios que harían enloquecer a un adulto:

LACOMBE

No podemos pretender ser capaces de entender todo lo que está ocurriendo o va a ocurrir. Esto es un festival del absurdo. Debe mostrarse receptivo, inocente ante ello, igual que un niño en su apertura de mente y comportamiento... (26).

A lo largo de una entrevista de Herb Lightman, editor de *American Cinematographer*, con Steven Spielberg en 1978, el director de Ohio revela las características infantiles de Claude Lacombe y su semejanza con el espíritu representado por Barry: "En el guión original le hice muy tímido, con una mayor carga de hombre-niño. Ahora, con el papel ya representado, sigue siendo un hombre-niño, pero guarda una gran cantidad de ingenio y entusiasmo" (27). Spielberg veía con mucha claridad el temperamento y el porte del personaje que debía afrontar la sublime tarea de realizar el primer contacto entre los dos mundos. Debía tratarse de una persona que compartiera la inocencia y la receptividad de los niños con la seguridad del cálculo científico. Alguien modélico. Así surgió Claude Lacombe: "Quería un hombre niño -aseguraba Spielberg- ingenioso y sensato. Una especie de padre con visión juvenil de la vida. No deseaba un estoico con pelo canoso y pipa" (28).

La elección de François Truffaut como intérprete de Claude Lacombe se debió, fundamentalmente, a la admiración que Spielberg profesaba al director francés por su sentido de la infancia. Spielberg ya había podido apreciar este último rasgo de Truffaut durante su

etapa universitaria, cuando comenzó a interesarse por el cine europeo y tuvo ocasión de ver **El pequeño salvaje** (*L'enfant sauvage*, François Truffaut, 1969). El director de Ohio se refería a Truffaut en estos términos elogiosos durante la referida entrevista de Lightman con el director de **Encuentros...**: "Todo el amor que evoca en sus filmes es el mismo que evoca en los actores y en los técnicos y en mí mismo, y en cualquiera que se encuentre a su alrededor. Él es **Jules et Jim**. Él es **Los cuatrocientos golpes**. Él es **Besos robados**. Él es **La noche americana**. Si te gustan las películas de François Truffaut, le querrás en persona. Él es sus películas" (29).

Por otro lado, Neil Sinyard refiere en su libro **The Films of Steven Spielberg** una coincidencia de cualidades entre los dos directores que hizo extraordinariamente armónica la relación entre Spielberg y Truffaut durante el rodaje de **Encuentros en la Tercera Fase**. Sinyard indica hasta cinco puntos en común: "Un claro amor por el cine, una profunda simpatía hacia los niños, una gentileza y una generosidad de espíritu, y una completa ausencia de maldad" (30).

Barry y Lacombe guardan también muchos puntos en común. Este aspecto debía quedar especialmente patente, pues no existen otros niños en el guión con un papel tan importante como el de Barry. Podríamos afirmar que en él se hallan representados todos los niños de la Tierra. Barry es un colectivo que aúna en sí todas las emociones infantiles y, por supuesto, refleja el espíritu pueril del propio Steven Spielberg, latente y activo a lo largo de toda la vida del director. Barry es el niño; no era necesario incluir otros chicos en la historia, pues el relato se hubiera complicado considerablemente. De esta manera, la relación entre Barry y Lacombe -quienes, por otro lado, no median una sola palabra en toda la

película- cobra mayor fuerza expresiva.

Dada la importancia de estos dos papeles, resulta lógico que Spielberg seleccionara cuidadosamente a los actores que deberían interpretarlos. La elección de Barry recayó finalmente en Cary Guffey, de tres años. La edad del pequeño actor no fue obstáculo para el rodaje de las escenas. Debe tenerse muy en cuenta que Spielberg no estaba utilizando un representante -es decir, alguien que "finge un rol"-, sino un niño cuya edad impedía comprender el concepto de interpretación. Cary Guffey estaba representando a Cary Guffey. La naturalidad y la frescura del personaje infantil eran dos cualidades esenciales en una película que trataba fundamentalmente sobre la magia de la niñez. Con Cary Guffey, los dos rasgos de la representación estaban garantizados. Philip Taylor recoge unas palabras de Spielberg en las que se refiere a su relación con Cary durante el rodaje: "Fuimos inseparables durante tres meses. Me enteré de lo que le gustaba y de lo que no, y de cómo podía hacerle sonreír. Yo describía aquellas cosas ante las que debía reaccionar; entonces él hacía unos dibujos de mis palabras y reaccionaba ante esos dibujos. Es un chico extraordinario y, para tener tres años, fantástico" (31).

Nos hemos referido anteriormente a la identificación de Steven Spielberg con Barry, como personaje que lleva a feliz término los sueños infantiles del pequeño Steven. Sin embargo, también encontramos una proyección del director en la elección de Truffaut como intérprete de Lacombe. Spielberg había percibido en el realizador francés una carga de sensibilidad infantil suficientemente grande como para desear tenerle cerca de sí en un plató durante el rodaje de su primera película personal. En este sentido, podemos afirmar que la elección de Truffaut fue más que acertada. Tal vez pasó por la imaginación de Spielberg la

idea de que él mismo hubiera podido representar el papel de Lacombe. Y quizás la imposibilidad de hacerlo le llevó a buscar a otra persona que, como él, conociera de cerca el espíritu de Barry: nadie mejor que un admirado director de cine.

3.2.3. Roy Neary: "Una persona normal en circunstancias auténticamente extraordinarias".

A pesar de que tanto Barry Guiler como Claude Lacombe interpretan unos papeles de crucial importancia en *Encuentros...*, ninguno de ellos tuvo el honor de representar el rol de protagonista de la película. El peso de la profunda y complicada historia que Spielberg deseaba narrar recayó sobre uno de esos personajes cotidianos y rutinarios, sus tipos favoritos. La apuesta por Roy Neary no revela nada de extraordinario en la decisión del director, pues uno de los principios de Steven Spielberg consiste precisamente en el deseo de contactar con el espectador a través de su identificación con el personaje anónimo de la calle, elevado a la categoría de héroe.

El director de *Encuentros...* retrata así a Roy Neary: "El personaje principal, Roy Neary (interpretado por Richard Dreyfuss) es un ingeniero de clase media-inferior que trabaja para el Departamento Hidroeléctrico, que tiene tres chicos y una esposa que nunca sale de casa. A los niños se les queda la ropa pequeña tres veces al año y pesan bastante necesidades familiares sobre este hombre" (32). Roy es un personaje que lleva una existencia normal, aburridamente normal, y sus planes de fin de semana no tienen nada de especial. Su vida se desarrolla con el mismo ritmo que otros tantos millones de norteamericanos... hasta que un día sucede algo que le convierte en un individuo insólito. Es entonces cuando se cumple para

él la condición que Spielberg impone a sus protagonistas de la vida cotidiana: un día cualquiera, un suceso sobrenatural rompe la monotonía y comienza la aventura.

Dejemos que sea el propio Spielberg quien concluya el retrato de Roy Neary y explique su metamorfosis: "Entonces, una tarde, durante un apagón en Muncie (Indiana), todas las cosas que siempre consideró como normales se convierten de repente en extraordinarias. Sufre un encuentro nocturno con algo que descubre, pero es incapaz de explicarlo según los términos del sentido común, según la terminología científica" (33).

El científico francés Claude Lacombe será quien defina con exactitud la condición de Roy Neary cuando, en el clímax de la película, comente su caso con otros científicos y le incluya en el grupo de destinados a subir a la nave nodriza: "Son personas normales en circunstancias auténticamente extraordinarias".

3.2.3.1. Proyecciones de Spielberg en Roy Neary.

Roy Neary aparece por primera vez en la historia después de que los extraterrestres hayan manifestado su presencia al pequeño Barry. Minutos después, vemos al electricista en la sala de estar de su casa. La descripción de la escena en el guión -en la que no falta una cierta dosis de fino humor- muestra una y otra vez elementos característicos de la infancia de Steven Spielberg:

Se trata de la sala de estar de una casa típica de **suburb** que ha sido confiscada y convertida en un cuarto de trabajo, y que más

bien parece un cuarto de recreo regentado por el Ejército de Salvación. Los inventos mecánicos y eléctricos se pudren medio olvidados, colgados del techo y de las paredes. En medio del cuarto se encuentran los suficientes juguetes de adulto como para sacar a un niño de su infancia. Lo más llamativo de la habitación es una maqueta de trenes eléctricos, instalada sobre una mesa gigantesca. Las vías discurren a lo largo de un paisaje tirolés muy elaborado, con abundantes lagos y montañas. ROY NEARY y su hijo pequeño de ocho años, BRAD, están sentados juntos (34).

Brad se dirige a Roy para que le ayude a resolver unos problemas de quebrados. Y al padre no se le ocurre otra cosa que utilizar los trenes que tienen delante para impartirle una lección de fracciones: ¿cuántas partes de vagón deberá mover el maquinista para evitar un fatal choque de trenes? Brad no parece entender el ejemplo ni muestra interés alguno por el tren que avanza inexorablemente hacia la catástrofe. Por su parte, Roy disfruta mientras se concentra en el problema que acaba de plantear. No hay duda de que se está divirtiendo. El tren se acerca al cruce. Roy exhorta a su hijo para que resuelva la cuestión de quebrados, pues se supone que hay muchas vidas en peligro. Brad no dice nada y se produce el choque.

Este breve suceso al comienzo de la escena nos hace retroceder en el tiempo hasta los años en que el pequeño Steven gozaba de lo lindo provocando "catástrofes" parecidas con sus trenes de juguete... hasta que su padre se lo prohibió y, entonces, el chico de los Spielberg decidió rodar con su cámara un último choque de trenes. Según el guión original del director, el suceso debía ocurrir de una forma distinta, que asemejaría a Brad con el pequeño Steven:

NEARY
(Dramáticamente)
Hay otro tren viniendo.
¿Cuántos pies debes
mover el tren hacia
adelante para despejar
el cruce?

BRAD
(Piensa un poco)
No lo movería.

NEARY
¿Por qué?

BRAD
(Un brillo en sus ojos)
¡Quiero ver cómo se
chocan! (35)

Sin duda, a Spielberg no debió agraderle a última hora esa similitud de aficiones entre Brad y el niño que fue, pues la semejanza no encajaba en la lógica de la historia. Tal vez por ello decidió eliminar la reacción de Brad y trasladar el "enigmático brillo" a los ojos de Roy Neary.

Lo cierto es que, con este simple detalle autobiográfico, Spielberg acaba de esbozar una de las ideas principales que late en la profundidad del tema de **Encuentros en la Tercera Fase**: la proyección del director en Roy Neary. En el apartado anterior tratamos sobre la identificación de Spielberg con Barry Guiler, el niño que deseó ser y nunca fue. Ahora, una vez que el espectador ha visto a Barry en medio de la fantasía de su cuarto, el director nos presenta a Roy Neary, el adulto que todavía mantiene vivas sus ilusiones infantiles; es decir, el director Steven Spielberg está mostrando por primera vez al adulto Steven Spielberg: un hombre-niño que lleva una existencia normal pero que continúa deseando un encuentro con el mundo de las maravillas.

Efectivamente, el espectador confirma a lo largo de esta escena su impresión de que Roy no es más que un adulto que se ha quedado estancado en su infancia: habla como un chico, se divierte en casa con trenes eléctricos, utiliza su imaginación, y reduce los

problemas según la lógica infantil.

3.2.3.2. La rutina de la vida corriente. El marco *suburbano*.

En el trasfondo del plano que nos muestra a Roy y a Brad vemos a Toby, el hijo pequeño, intensamente afanado en la tarea de descabezar una muñeca de su hermana Silvia. Segundos después, con la llegada de la niña y de Ronnie, la madre, toda la familia se reúne en la sala de estar. Es entonces cuando el espectador saca una segunda impresión: la familia de Roy Neary es un auténtico desastre. Cada uno de sus miembros puja por sus propios intereses. La armonía familiar sólo existe en las series televisivas de los años 50, pero no en el hogar de los Neary.

Spielberg concibe a Ronnie como el prototipo de ama de casa aburrida de clase media, demasiado atareada con los quehaceres domésticos, que sólo vive para que su esposo la saque a pasear los fines de semana. Esta es la idea del primer diálogo que se cruza en esta escena entre marido y mujer. Ronnie propone a Roy un paseo "más allá de la acera opuesta a la casa" (la última salida que hicieron). Según el guión, Ronnie hace su entrada en la sala haciendo una broma con el problema de quebrados que Roy acaba de plantear a Brad:

RONNIE
Si hay siete días en la
semana y tu madre está
en casa durante esos
siete, ¿cuántos días
quedan para tu madre?

(...)

Mira, puedo caminar a

lo largo de toda la casa de esta manera [con los ojos cerrados] y hacer las camas, poner el café, atender a los chicos... Me siento como el hamster de Toby. Esto no es nada sano (36).

Nuevamente, Spielberg tuvo que suprimir de la escena este interesante diálogo, que dice mucho sobre las relaciones entre Ronnie y Roy. A pesar de la eliminación de información a que se vio sometida la secuencia -y que alcanzaría también a buena parte del guión de *Encuentros en la Tercera fase*-, el abismo entre Roy y el resto de su familia queda patente desde el primer momento. El electricista no pierde los nervios en ningún minuto de la larga escena, parece ajeno al bullicio que organizan los tres hijos, que no hacen otra cosa que pelearse entre sí, y se muestra pasivo ante la desazón de Ronnie, quien presenta todos los síntomas de una mujer depresiva, encerrada en casa toda la semana.

3.2.3.3. Una familia desquiciada. De nuevo, el *espíritu de Pinocho*.

Fiel a una de sus tradiciones cinematográficas, Steven Spielberg ofrece el cuadro de una familia desquiciada, al borde de la ruina. Como ya hemos explicado en otras ocasiones, esta constante que se repite en otras películas del autor no es más que el reflejo del ambiente tenso que se respiraba en el hogar de los Spielberg, cuando el hijo mayor cumplió los catorce años y estaba a punto de provocarse el divorcio que terminaría por acabar con la unidad familiar. En el hogar de los Neary suceden hechos similares: los hermanos disputan entre sí, los dos cónyuges no parecen entenderse como cabría de esperar, cada miembro de la familia parece funcionar según sus propios intereses y, para colmo de males, los niños no disfrutan

con su padre.

Antes de que concluya, la escena muestra un último suceso revelador que explica hasta qué punto Roy Neary (un niño al fin y al cabo) no sintoniza con sus propios hijos (niños en apariencia, pero con vicios de adulto). Cuando se plantea la posibilidad de que la familia salga de casa ese fin de semana, Roy propone a sus hijos acudir al cine para ver **Pinocho**. En seguida se organiza un revuelo de desaprobación ante la propuesta:

BRAD

¿Quién desea ver esa
estúpida película de
dibujos animados, cla-
sificada "G" para ni-
ños?

NEARY

¿Cuántos años tienes?

BRAD

Ocho.

NEARY

¿Quieres tener nueve?

BRAD

Sí.

NEARY

Iremos a ver "Pinocho"
mañana.

RONNIE

Esa no es manera de
convencer a tu hijo.

NEARY

Es una broma. Estoy
diciendo que crecí con
"Pinocho". Si los niños
todavía son niños, debe
verla.

Roy tararea "When you wish upon a star" (37).

Llama la atención que Brad rechace Pinocho durante el diálogo porque es una película

para niños, como si él mismo no lo fuera. Por su parte, Silvia y Toby acogen con notable desagrado la idea de ver una película de Walt Disney. Brad, el hermano mayor, se opone abiertamente a Roy. Tanto su comentario como la actitud de Silvia y Toby expresan con claridad que, según la lógica de Spielberg, los tres hermanos no se comportan como niños, sino como adolescentes inaguantables. Ése es el motivo por el cual el entendimiento entre Roy y sus hijos es prácticamente imposible, y nos hace imaginar hasta qué punto Barry Guiler y los hermanos Neary son radicalmente diferentes. Barry acaba de presenciar cómo una fuerza misteriosa ha transformado su habitación en el taller de Geppetto, un poder que podríamos denominar como el *espíritu de Pinocho*. Sin embargo, Brad no desea ni oír hablar de semejante engendro "para niños".

Ante la negativa de su hijo mayor, Roy hace un último esfuerzo y trata de explicar a su familia que, si los niños desean crecer, deben vivir su infancia con intensidad. Roy - como Steven Spielberg- valora demasiado el período infantil como para permitir que los chicos crezcan sin saborear esa etapa en la que los sueños todavía son realidad. Por eso, el electricista replica: "Crecí con **Pinocho**. Si los niños todavía son niños, deben verla".

Si bien en la escena que introduce a Barry, el *espíritu de Pinocho* permanecía latente mientras daba vida a la secuencia, el niño de madera aparece ahora de forma explícita en el relato de **Encuentros...** Incluso Roy tararea la música de **When You Wish Upon A Star**, la canción de la banda sonora original de la película, interpretada por Pepito Grillo. La letra de esta canción trata sobre los sueños que pueden hacerse realidad cuando se formula un deseo a través de una estrella. El genio infantil anima en Roy Neary la creencia en este juego de niños, antiguo y romántico, que en el clímax de la película demostrará ser algo más que

un juego. Por contraste, los hijos de Neary parecen burlarse de la magia encerrada en este *espíritu*, y este paso les aleja para siempre, desde ese preciso momento, de la dimensión fantástica que Spielberg crea en la película. Nos hallamos en el planteamiento de la historia y ya ha comenzado a trazarse una línea infranqueable que separa a dos grupos de personajes: a un lado, Barry, Lacombe, Jillian y Roy; a otro, Ronnie y sus hijos.

La discusión familiar se resuelve rápidamente y, al final, los tres niños se salen con la suya: en lugar de ir al cine, acudirán al mini-golf. Antes de que Brad, Silvia y Toby se marchen a la cama, los niños insisten en ver el largometraje que ofrece la televisión en la sesión de noche: **Los Diez Mandamientos** (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956). Inmediatamente, se produce un apagón general en la zona y suena el teléfono: Roy recibe una "llamada" de sus jefes para que acuda al lugar del accidente y restablezca la corriente eléctrica. Con este último suceso, la escena concluye.

En sólo cinco minutos, Steven Spielberg ha conseguido condensar en esta escena familiar los principios que van a desarrollarse a lo largo de **Encuentros en la Tercera Fase**: nos ha presentado a Roy, el hombre-niño caracterizado con elementos autobiográficos y símbolos infantiles -los trenes, el cine, la imaginación, Walt Disney...-; ha mostrado a sus "antagonistas", absolutamente insensibles a estos signos de la niñez; ha introducido de forma explícita el *espíritu de Pinocho*, con referencias a la magia y a la infancia; ha indicado con la ambientación familiar de la secuencia el marco *suburbano* del hombre de la calle, marco en que ocurrirá la revelación extraterrestre; ha descrito con pinceladas autobiográficas la atmósfera agobiante de la familia que rodea a Roy y, por último, ha insinuado a través de **Los Diez Mandamientos** el aspecto religioso del filme, una de las claves que permitirán la

comprensión de la película.

3.2.3.4. Un milagro para acabar con la rutina.

Pocos minutos después de que salga de casa, Roy sufre su primer encuentro con los extraterrestres. Dentro de su furgoneta, el electricista se coloca al borde la histeria mientras ve cómo todos los objetos del interior vuelan y se revuelven entre el salpicadero y los asientos. Roy saca la cabeza por la ventanilla delantera y ve la nave de los alienígenas. Esta reacción de pánico contrasta abiertamente con la actitud de Barry ante el primer contacto con los extraterrestres. El niño es incapaz de asustarse porque los alienígenas le resultan muy familiares: son niños, como él, y admite su presencia y el juego que le proponen. Roy se encuentra muy lejos de sentir una reacción similar, porque su naturaleza de adulto le obliga a comportarse con desconfianza y pavor ante lo desconocido.

Sin embargo, una vez que los extraterrestres han abandonado la carretera, Roy queda embargado por una ilusión genuinamente infantil que le lleva a olvidar la misión que acaban de encargarle. La fantasía de este encuentro ha despertado al niño que dormía dentro de su cuerpo adulto. Aquella magia que añoraba desde niño y que sólo encontraba en recuerdos infantiles como **Pinocho** acaba de hacerse realidad en una carretera solitaria de Indiana. Minutos después, presenciará todo un desfile de naves espaciales en un recodo del camino, junto a Barry, Jillian y otros personajes. La decisión que toma en ese momento desborda de agitación y ansiedad pueril: Roy regresa a su casa a toda velocidad y prepara a su familia para que participe de la sorpresa que le embarga. Spielberg relató así la escena en su guión:

51. INTERIOR. DORMITORIO DE LOS NEARY. NOCHE

Son las 4.00 a.m. Ronnie está dormida. Neary entra en el cuarto, se acerca a la cama y agita a su esposa. Enciende las luces.

NEARY
¡Cariño, despierta!

RONNIE
Hhnn...

NEARY
No vas a creer lo que
está sucediendo.

RONNIE
(resistiéndose)
No estoy escuchando...

NEARY
(agitándola)
No tienes que escuchar.
Sólo se levantó un poco
de aire y de repente... ¡WOOSH!, entonces
¡WOOSH! y otro más pequeño,
¡WOOSH! ¡Jesús!

RONNIE
(restregándose los ojos)
Los del Departamento
han intentado localizarte,
pero no podían.

NEARY
Sí, lo sé. Desconecté
la radio.

RONNIE
Roy, no debías haberlo
hecho. Tenían que hablar
contigo... Toda tipo de
cacharros se estaban
poniendo en funcionamiento.
El teléfono ha estado sonando
mientras lo tenía descolgado.
¡Quieren que les llames ahora!

Neary entiende que no puede transmitir sus pensamientos con palabras, así que empieza a sacarla de la cama.

NEARY

¡Vamos! Sal de la cama.

RONNIE
Roy, ¿qué sucede?

NEARY
Nada. Tienes que ver algo conmigo.

RONNIE
¿Ha ocurrido un accidente?

NEARY
Querías salir de casa, ¿no?

RONNIE
¡Pero no a las 4 de la madrugada!

NEARY
No repliques. Vamos.

RONNIE
No podemos dejar a los niños.

NEARY
¿Los niños? No iba a dejarlos aquí.

52. INTERIOR. PASILLO/DORMITORIO DE LOS NIÑOS. NOCHE

Neary sale del dormitorio y se dirige al pasillo.

NEARY
(gritando)
¡BRAD, TOBY, SILVIA!

53. INTERIOR. COCINA DE LOS NEARY. HACIA EL EXTERIOR. GARAJE DE LOS NEARY

Neary empuja a su familia para que se metan en la furgoneta. Los miembros de la familia van medio vestidos. Neary lleva sus cámaras, sus prismáticos, el telescopio de Brad... todo aquello que lleve una lente.

TOBY
(somnoliento)
Robaste mi pintura luminosa...

NEARY
¡Tendrás tu pintura

luminosa! ¡Todo va a
estar iluminado!

En su carrera, Ronnie se detiene ante la nevera para coger una bolsita de vegetales crudos. La luz del frigorífico es de un verde repulsivo.

TOBY
Esa luz verde me pone a
cien.

RONNIE
La cambiaré cuando
pierda tres libras.

BRAD
¿Vamos al cine de vera-
no?

NEARY
Uh, uh. A un sitio mu-
cho más divertido.

Neary sigue apresurándoles para que salgan de la casa y entren en la furgoneta que hay al fondo del aparcamiento (38).

Estas escenas narran un suceso que nos remite de nuevo a la infancia de Steven Spielberg. Concretamente, a aquella noche especial en que el pequeño Steven contempló una lluvia de meteoritos junto a su padre en el cielo estrellado de Ohio. La experiencia marcó una señal imborrable en la memoria de aquel niño. El extraordinario suceso iba a ser una fuente constante de inspiración creativa para el futuro director de cine. Así se demostró en la elaboración del guión de *Encuentros...* y en la concepción de *E.T., el Extraterrestre*. "Richard Dreyfuss -afirma el propio Steven Spielberg- después de haber visto por primera vez las naves espaciales, corre a su casa y saca de ella en mitad de la noche a su mujer y a sus hijos para llevarles al lugar. Uno de los recuerdos de mi infancia más apasionantes es el de una noche en la que mi padre, muy exaltado, nos empujó fuera de casa para ver el formidable espectáculo de una lluvia de meteoritos" (39).

No hay duda de que, en estas escenas, el director trata de plasmar aquella exaltación que unía a padre e hijo bajo el cielo nocturno de Ohio (en la película, los Neary viven en Indiana, estado colindante), emoción que en la película se materializa en Roy Neary: un padre que desempeña un oficio algo similar al que tuvo Arnold Spielberg durante los años 50. La importancia de aquella noche significativa no sólo se deduce del influjo que causó en la obra cinematográfica de Spielberg, sino del abundante número de ocasiones en que el director se refiere a aquel suceso de la niñez en entrevistas y declaraciones personales.

3.2.3.5. La soledad de Roy Neary en el entorno familiar. Un "Halloween" para adultos.

Una vez que Roy ha trasladado a su familia hasta el recodo de la carretera, ahora solitario, los Neary contemplan el panorama nocturno con cierta perplejidad. No sucede nada. A partir de este momento, Roy será objeto de todo tipo de recelos y sospechas por parte de su esposa y de sus tres hijos. Si en el comienzo de la historia, la familia de Roy era un verdadero caos, el "extraño" comportamiento del electricista pondrá el hogar al borde de la locura. Mientras tanto, Ronnie intenta alejar de su marido cualquier indicio que le recuerde su obsesión por los extraterrestres. Así, la esposa de Roy recorta de los periódicos todas las noticias referentes a los objetos voladores no identificados que fueron vistos en Indiana. Brad, Silvia y Toby, por su lado, parecen muy divertidos con la paranoia de su padre, que acaba ganándose el despido del trabajo.

A pesar de las incomprensiones familiares, Roy acude por las noches al recodo de la carretera donde presenció la caravana de ovnis, en compañía de Jillian, Barry y otros

"iluminados". En la escena del minuto cuarenta de la película, unas luces cegadoras se acercan progresivamente al grupo de curiosos. Jillian y Roy, que han comenzado una interesante amistad, contemplan el espectáculo con fascinación: se trata de dos adultos que ven renacer dentro de sí las ilusiones infantiles ante maravillas desconocidas. Según el guión de Spielberg, Jillian y Roy protagonizan el siguiente diálogo mientras se acercan las luces:

JILLIAN
¡Perfecto! Es como un
Halloween para adultos.

NEARY
(Dirigiéndose a las luces)
¡Dulce o susto! (39).

La fantasía se desvanece cuando los espectadores descubren que no se trata de naves espaciales, sino de helicópteros de la policía que tratan de dispersarlos de la manera más terrorífica posible. Al igual que ocurre en *E.T., el Extraterrestre*, los poderes estatales -el Gobierno, la NASA, el Ejército- se yerguen contra los protagonistas -héroes anónimos como Roy Neary o Elliott- para impedir sus sueños. Con el suceso narrado en esta escena, Spielberg alinea a los personajes procedentes de los organismos estatales junto a Ronnie y a los tres hijos de Roy, que no entienden nada sobre ilusiones, llamadas interestelares y renacimientos de la infancia.

Al cabo de una hora de película, el desarrollo de la historia ha descrito varios quiebras de importancia: Barry ha sido secuestrado por los alienígenas en su propia casa, los fenómenos extraterrestres se han hecho patentes en otros continentes y el científico Claude Lacombe ha descubierto que los visitantes de otros mundos desean contactar con los

humanos, en un punto geográfico concreto. Sin embargo, la familia de Roy se encuentra al borde de la ruina.

En el momento citado, Spielberg nos muestra a los Neary sentados a la mesa para cenar. El marco de la escena no responde a un capricho, pues debemos recordar que una de las constantes de nuestro director consiste en incluir en todas sus películas una cena en familia, como homenaje a aquellas reuniones de los Spielberg en torno a la mesa. En el inicio de esta secuencia, Roy se sirve puré de patatas y, ante la mirada atónita de los demás, comienza a modelar una montaña. Ronnie clava los ojos en su marido. Roy se percata del ambiente que ha creado. Brad empieza a llorar. El cabeza de familia intenta dar una explicación: "Esto significa algo, y es importante". Mott y Saunders hacen la siguiente reflexión en torno a esta escena crucial en la trama de Roy Neary: "Los chicos ya no están seguros de lo que le ocurre a su padre, que parece *diferente*. Una noche, durante la cena, Roy hace una montaña con el puré de patatas, con ayuda del tenedor. Spielberg parece divertirse con el doble juego de referencias a las primeras películas de Ciencia-Ficción. Claramente, el padre ha cambiado tanto que su familia se teme lo peor: ¿se trata de un extraterrestre como los de *La invasión de los ladrones de cuerpos*, o es un humano poseído que trabaja para los extraterrestres? Los chicos están trastocados y confusos, pero papá trata de calmarles explicándoles que *todavía es papá*" (40).

Esta especulación de Mott y Saunders sobre el temor de que Roy sea un agente extraterrestre no queda expresa ni en el guión de Spielberg ni en la película. Sí resulta patente, por otro lado, el hecho de que la familia Neary ha comenzado a venirse abajo desde hace unos pocos días y la situación es insostenible. Roy, visiblemente afectado, entra en el

salón de la casa, presidido por una maqueta gigantesca que casi alcanza el techo. Después sale al jardín de su casa y condensa toda su turbulencia interior en un grito de reproche, que lanza a las estrellas: "¿Qué es? ¿Qué es? Necesito saberlo. Decídmelo". Minutos después, Ronnie encontrará a Roy en el momento álgido de su crisis mientras, lloroso y derrumbado, toma una ducha vestido. Brad asoma la cabeza en el baño y comienza a insultar a su padre, pues no soporta verle en semejante estado: "¡Llorica! ¡Llorica!" Ronnie explota: "¡No entiendo nada de esto!"

A la mañana siguiente, Roy baja al salón y ve a Silvia sentada ante el televisor. Intencionadamente, Spielberg pone en antena un espacio de dibujos animados con temática de viajes espaciales. Roy recoge unos recortes de noticias sobre fenómenos extraterrestres y aparece en primer plano una estatuilla de Pinocho según los rasgos con que Walt Disney lo ideó. El personaje baila al son de la música de **When You Wish Upon A Star**. Nuevamente, la referencia directa a la infancia en sí y a la niñez de Spielberg se confunden en el símbolo de Pinocho. Podría interpretarse esta imagen cinematográfica como el deseo de indicar la cercanía de Roy Neary a las maravillas de la imaginación infantil. Mott y Saunders entienden del mismo modo la importancia de Disney en el argumento y el espíritu de la historia: "Las referencias de Spielberg a Disney aparecen a lo largo de la película, así como varios homenajes frecuentes a otros directores y filmes clásicos. Los ecos de Disney sugieren el *efecto camaleón* que Spielberg busca: que los adultos sean niños de nuevo y experimenten la fantasía, el misterio y la fascinación" (41).

En esta escena, las dos tendencias se encuentran por fin completamente polarizadas en una tensión que se ha prolongado hasta el límite y que no tardará en romperse con

brusquedad. Por un lado, Roy Neary: el hombre-niño que siente renacer dentro de sí las ilusiones de su infancia, maduras en pocos días tras sus contactos con los alienígenas. Por otro, la familia de Roy: Ronnie no comprende en absoluto a su marido y cree que ha perdido el juicio; Brad, el hijo mayor, no demuestra ninguna confianza hacia su padre y se avergüenza de él; el resto de los hijos asiste con indiferencia al drama familiar.

3.2.3.6. Los Neary, una familia de clase media *suburbana*.

Spielberg define dos facciones dentro del grupo de personajes que se oponen al mundo infantil: la propia familia de Roy y los anónimos funcionarios del Gobierno. Ronnie lidera, sin duda alguna, la primera facción. La esposa de Roy es un personaje que ha claudicado muchos años atrás con su situación ordinaria y corriente de "ama de casa de **suburb**". Desea llevar una existencia normal, como el resto de las mujeres de su condición, y sus preocupaciones no van más allá de aprovechar los fondos domésticos para llegar a fin de mes, vestir decentemente a sus hijos y guardar la línea. El nivel de sus ilusiones tampoco es demasiado audaz, pues se conforma con salir a pasear durante los fines de semana. En apariencia, Roy es un personaje de aspecto semejante al de su esposa, pero su riqueza interior desborda toda la simpleza vital de Ronnie.

La clave que diferencia a los dos cónyuges estriba en que Spielberg ha dotado al personaje de Roy con una infancia similar a la que él mismo tuvo en Phoenix, y con una condición de adulto que no ha querido abandonar en ningún momento ni las ilusiones ni los sueños infantiles.

Ronnie es, por tanto, una auténtica mediocre que no está preparada para recibir la "llamada" extraterrestre. Su simpleza la convierte en un elemento más del paisaje residencial de clase media-baja que ambienta el hogar de los Neary. Era necesario que el contraste entre los dos esposos llegara hasta la crudeza, pero Spielberg también se vio en la obligación de caracterizar a Ronnie con un perfil definido, muy detallado. Se entiende entonces el interés del director de **Encuentros...** por conseguir conseguir que Teri Garr, la actriz que interpretó el papel de esposa de Roy, representara a la perfección el prototipo de ama de casa de suburb americano. Spielberg pasó a Garr el libro **Suburbia** con objeto de que la actriz se familiarizara con su papel, y él mismo escogió su vestuario en la película.

El afán de Spielberg por recrear en el hogar de los Neary la atmósfera del típico hogar residencial de clase media era, pues, una de sus metas más perseguidas. Mott y Saunders se refieren de una manera muy gráfica a esta constante de **Encuentros en la Tercera Fase**: "Cada detalle muestra la identificación de Spielberg con la 'vida real' de la clase media-baja americana. El cartón de medio galón de leche siempre sobre la mesa; la televisión encendida todo el tiempo; papá tiene más juguetes en la sala de estar que los propios chicos (una maqueta de tren cubre casi todo el cuarto), y los ovnis pasan volando sobre McDonalds" (42).

La ambientación del hogar de los Neary es la recreación del mismo espíritu familiar en que creció el pequeño Steven. Sin embargo, la atmósfera agradable que rodeaba la casa de los Spielberg fue viciándose a medida que se abría un vacío entre Leah y Arnold, y el futuro director de cine comenzaba a soportar el tedio de una ciudad apartada de la vida nacional como Phoenix, en la que no sucedía nada extraordinario.

Spielberg no sólo situó en un **suburb** al protagonista de su historia por motivos de afinidad biográfica. Junto a esta razón prevalecía el deseo de dotar a la película con un efecto de contraste entre la tranquilidad del típico ambiente de clase media y la sorpresa alucinante de una visita de seres extraterrestres. El director explica así los motivos que le indujeron a buscar este efecto: "Traté de inyectarla [la realidad del **suburb**] manteniendo siempre encendida la televisión -Los Diez Mandamientos, conocidos dibujos animados de la Warner Brothers, anuncios de televisión- como ambiente de fondo. Y empleando nombres de marcas conocidas. Trataba de crear un tipo de atmósfera muy diferente de lo que la gente común considera como el marco fantástico ideal de un primer *encuentro* (...) Me encanta colocar el cosmos junto al realismo del **suburb**. Me encanta usar cualquier cosa que sea contraria a lo que estamos acostumbrados. Era esencial que una película de este tipo estuviera centrada aquí, en la Tierra. Tiene lugar en la parte trasera de tu casa. Realmente, Debes creer primero en la Tierra para poder creer después en los platillos volantes" (43).

3.2.3.7. "El mensaje es escapismo".

En cuanto Ronnie toma a los chicos y abandona a su esposo, Roy comprende que su tendencia espontánea a modelar montañas tiene un sentido: la maqueta gigante que ha construido en el salón con tierra y arbustos se corresponde con la imagen que muestra la ABC en televisión: la Torre del Diablo de Wyoming. Roy no pierde un minuto y se pone en camino hacia el Oeste.

Ni el pequeño Steven ni Roy en su niñez tuvieron ocasión de abandonar una realidad

opuesta a sus sueños, que tal vez en algún momento se volvió inaguantable y aburrida. En esta escena, la ruptura del protagonista con su vida anterior se ha visto al fin consumada. Una vez despedido del trabajo y abandonado por mujer y sus hijos, Roy Neary deja atrás la tranquila ciudad residencial donde vivía y comienza un viaje largo por carretera, desde Indiana hasta Wyoming.

Spielberg introduce de modo rotundo la noción de escapismo, que años después volvería a tratar con la entrada de E.T. en la vida del pequeño Elliott. No obstante, **E.T.**, el **Extraterrestre** se acerca más a los deseos del pequeño Steven, pues Roy es un adulto al fin y al cabo, mientras que Elliott es un niño. Con todo, ambos personajes están ubicados en una ciudad residencial.

Neil Sinyard aprecia en su libro *The Films of Steven Spielberg* la importancia de la vida hogareña de clase media en la historia de **Encuentros...**, aspecto que el autor sitúa a la misma altura que la trama extraterrestre de la película. Ambas facetas están unidas intrínsecamente por la noción de escapismo a que nos venimos refiriendo. Según Sinyard, **Encuentros en la Tercera Fase** refleja los deseos infantiles de Spielberg: "el mensaje es (...) escapismo. El pasado hogareño de Neary es, en cuanto al tema, tan crucial como los efectos especiales del final: su mirada al cielo es su forma de huir de la rutina del **suburb**. El cine también proporciona una huida, una forma de realizar los sueños trasladando al espectador a otro mundo. **Encuentros en la Tercera Fase** es la máquina de sueños más perfecta de Spielberg, y es también una gesta íntima y singular. Nos traslada al comentario (...) de Spielberg sobre su deseo de *escapar del planeta durante una infancia infeliz de la que pretendía liberarme*. El cine le ha concedido la posibilidad de crear su propio planeta, su

propio mundo, y con **Encuentros en la Tercera Fase** surge una fórmula de nuevas familias (la reunión de la madre y el niño, Neary adoptado por los extraterrestres) que restaura la felicidad perdida" (44).

El viaje de Roy Neary hacia Wyoming no persigue un objetivo concreto. Más bien responde a un estímulo innato, a la inquietud que ha transformado su vida tras la primera manifestación extraterrestre. Roy Neary busca, por encima de todo, una respuesta que dé sentido a la turbulencia en que ha quedado sumido. Por este motivo, el protagonista se pone en camino en cuanto se le ofrece una referencia geográfica a donde dirigirse. En su periplo, Roy encuentra a Jillian, la madre de Barry, que también ha sentido la necesidad de acudir a la cita de Wyoming. Allí, al pie de la Torre del Diablo, Roy se encuentra con el profesor Lacombe -la única persona que parece comprender lo que le ocurre-, pero también consigue reunirse con otros ciudadanos que han recibido la misma "llamada" extraterrestre. Lacombe trata de defender la presencia de estas personas en la zona acordonada, ante la oposición de los mandos militares que dirigen la operación: "¡Fueron invitados! (...) ¡Tienen más derecho que nosotros!"

Finalmente, la audacia de Roy y su tesón por hallar la respuesta que busca le permitirán estar presente en la "cara oculta de la Luna", el área donde se producirá en el encuentro final entre los alienígenas y los humanos.

Las personas que habían recibido la "llamada extraterrestre" se contaban por decenas. Sólo unos pocos elegidos consiguieron traspasar el cordón militar desplegado en torno a la Torre del Dibalo, pero la mayoría de ellos fueron detenidos y expulsados. A pesar de estos

obstáculos, Roy Neary y Jillian Guiler logran su objetivo. En el caso particular de Roy, la "llamada" extraterrestre ha prendido en el electricista gracias a esa sensibilidad infantil que todavía perdura en él. Roy está también dotado con el sexto sentido de los niños, que les permite salir del mundo real para crear todo un universo personal de fantasía, a través de las facultades de la memoria y la imaginación.

Pese a las tormentas familiares, sociales y laborales en que se ha visto envuelto, Roy todavía se mantiene en pie gracias a su intuición, y a la esperanza de entender y disfrutar aquello que ha vislumbrado durante unos pocos minutos unas cuantas noches atrás. Aquel encuentro con los extraterrestres ha materializado brevemente sus sueños infantiles, le ha convencido de la existencia de aquella magia fantástica que envolvía su niñez. Unos seres tan extraños como maravillosos han irrumpido en su vida, hasta entonces aburrida y cotidiana, para revelarles que los sueños son reales. Roy Neary no está dispuesto a dejar pasar la oportunidad. Por ello, a pesar de las incomprensiones, sigue a ciegas la "llamada" con el impulso de no cesar hasta introducirse en el mundo de los extraterrestres.

Steven Spielberg es el principal defensor de las inquietudes de Roy Neary, precisamente porque el director guardaba desde su niñez el anhelo de vivir una aventura tan extraordinaria como la que está relatando en su película. Spielberg -como Lacombe- habla en **Encuentros...** del derecho de los ciudadanos a conocer los secretos del Proyecto Libro Azul de las Fuerzas Aéreas de los Estados Unidos, tan celosamente guardados por las autoridades políticas y militares durante los años 70. Así se entiende el sentido de las declaraciones del director a Herb Lightman, cuando asegura que **Encuentros en la Tercera Fase** no trata sobre viajes espaciales ni aventuras a través del tiempo: "No estaba interesado

en rodar una película acerca del espacio exterior sobre. Quise que la localización principal se situase en los **suburbs** de Indiana como punto de partida de la historia (...) No se trata de una película de ciencia-ficción. No es un filme futurista. No trata sobre viajes en el tiempo. En la película se expresa que está ocurriendo realmente aquello que la gente cree. El 53 por ciento de los norteamericanos cree que los ovnis nos visitan, que somos objeto de un cierto tipo de observación desde hace muchos, muchos años. La otra mitad no lo cree. Pero era importante para mí construir mi película sobre una base de realidad cotidiana" (45).

3.2.3.8. Un sueño cumplido.

Desde su escondite, Roy presencia la llegada de los ovnis. Minutos después tiene lugar el diálogo musical mantenido entre la nave nodriza y los científicos terrestres. Progresivamente, el electricista ha ido acercándose hacia el centro de la explanada donde opera el grupo que lidera Claude Lacombe. La nave nodriza abre su gigantesca compuerta y descende una multitud de humanos, civiles y militares, que habían sido "secuestrados" por los extraterrestres. En medio de su estupor, Roy es interpelado por Lacombe: "¿Qué quiere usted?" Neary responde sin mirarle: "Asegurarme de que esto está ocurriendo".

Roy Neary asiste a la resolución de sus dudas y temores. Su búsqueda ha finalizado, pero siente en su interior que sus auténticos deseos aún no se han visto cumplidos plenamente. Claude Lacombe también sabe lo que bulle en el espíritu de Neary. Por eso, el científico decide que se una a la expedición que subirá a bordo de la nave nodriza. Lacombe comparte los mismos sentimientos que Roy, pero entiende que el electricista ha recibido un

don que él no posee: la "llamada" extraterrestre. En virtud de la justicia, el científico renuncia a introducirse en la nave y cede su puesto a Neary.

Roy se acerca al pie de la plataforma de la nave, donde es recibido por los extraterrestres. Por primera vez, el espectador tiene ocasión de ver el aspecto de los alienígenas, si bien se muestran a contraluz. Nuevamente, Spielberg habla con los gestos. Roy y los extraterrestres no median una sola palabra, ni siquiera se expresa un simple signo de mímica. Los alienígenas parecen felices de encontrarse junto a Roy, y le envuelven silenciosamente en un mar de cabezas y brazos alzados. Fieles a las normas del diseño de producción -dictadas por el director-, los extraterrestres son semejantes a niños. Ofrecen una semblanza infantil, aspecto que refuerza su perfecta compenetración con Roy Neary: un niño que se reúne con los protagonistas de sus sueños pueriles, más allá de las barreras del tiempo y del espacio.

Los deseos de Roy Neary se han hecho realidad. La banda sonora de la película atenúa esta idea, pues en ese mismo momento se escuchan los compases de **When you wish upon a star**. De nuevo, Spielberg recurre a Walt Disney y al *espíritu de Pinocho* para indicar que las insinuaciones y las líneas maestras esbozadas al comienzo de la película han alcanzado finalmente su plenitud. La primera versión de **Encuentros en la Tercera Fase** no sólo incluía la melodía de la canción de **Pinocho**, sino también la letra del tema interpretado por Pepito Grillo, que se prolongaba durante los planos finales de la película de Spielberg. Tras el pre-estreno de **Encuentros...**, ni los críticos ni el propio Spielberg quedaron satisfechos con el efecto que provocaba el recurso musical. La conjunción del tema de **Pinocho** con los planos de Roy Neary ante la nave resultaba extraña, por lo que el director

decidió limitar la canción a unos pocos compases sin letra, que acentuaban y prestaban profundidad a la escena durante unos segundos.

A Spielberg no le agradó en modo alguno sacrificar de esa forma la canción de Pepito Grillo, pues deseaba incluirla en el momento culminante de su historia: el reencuentro del protagonista con su infancia. Ciertamente, el director había manifestado tras el rodaje que su identificación se correspondía con el personaje de Barry Guiler, pero no hay duda de que era el propio Steven Spielberg quien se acercaba a los extraterrestres ante la compuerta de la nave nodriza, dados los motivos que venimos estudiando a lo largo de este capítulo. Barry Guiler es un niño en términos absolutos, pero Roy Neary es un adulto con un fuerte componente infantil que ha tenido que pasar por una auténtica catarsis antes de recuperar su verdadera condición de niño. A mi modo de ver, este último diagnóstico se corresponde mejor con el espíritu de Steven Spielberg.

La escena referida puede entenderse mejor si nos detenemos a considerar la letra de **When you wish upon a star** (46):

Cuando haces un deseo al ver una estrella

No importa quien seas tú,

Conseguirás todo lo que desea tu corazón.

Si tu corazón está en tus sueños,

Ningún ruego es demasiado pretencioso

Cuando haces un deseo al ver una estrella,

/como hacen los soñadores.

Igual que un barco llovido del cielo

El destino se interpone y penetra tu interior,

Cuando haces un deseo al ver una estrella,

/tus sueños se hacen realidad.

Si trasladamos el mensaje de la letra a la situación en que se encuentra Roy Neary al final de la película, se comprobará que los dos términos del paralelismo guardan un sentido pleno de coherencia.

Como todos los niños, Roy Neary debió anhelar en su infancia la ilusión de que algún día se cumpliesen sus deseos, por muy descabellados o fantásticos que pudieran parecer a los adultos. Del mismo modo, el pequeño Steven había deseado la compañía de un amigo de las estrellas, un confidente de excepción que alegrara su niñez agridulce. Este cúmulo de deseos formulados durante la infancia se condensa en la primera estrofa de la canción, con la promesa de que, cuando se hace un deseo al ver una estrella fugaz, "conseguirás todo aquello que desea tu corazón". La infancia es una etapa repleta de juegos en los que los niños creen firmemente que el destino cumplirá sus peticiones cuando se sopla sobre "molinillos" de polen, se deshojan margaritas o coinciden ciertas cábalas numéricas. Con la canción de **Pinocho**, Spielberg recurre al juego quizás más romántico y antiguo: pedir un deseo cuando se observa la estela de una estrella fugaz en una noche de verano. Curiosamente, el juego de la canción nos remite a la famosa noche en que el pequeño Steven contempló la lluvia de

meteoritos junto a su padre.

El comienzo de la segunda estrofa de la canción parece muy apropiada para la situación en que se encuentran Roy Neary y Steven Spielberg, adultos: "Si tu corazón está en tus sueños, ningún ruego es demasiado pretencioso". La letra apela al espíritu de aquellos mayores que, a pesar de los años, todavía conservan las ilusiones infantiles dentro de su corazón. Roy Neary es un personaje que manifiesta desde el principio una actitud pueril con su postura ante la vida. Es decir, en él habita aquello que hemos convenido en denominar *el espíritu de Pinocho*. Steven Spielberg también guarda sueños dentro de su corazón y, junto al deseo de mantenerse como niño frente al paso de los años, trata de materializar sus ilusiones a través del cine. No hay que olvidar que **Encuentros en la Tercera Fase** es la primera historia personal que consigue plasmar a través del celuloide, así como su primer guión original.

El último verso de la segunda estrofa identifica a aquellos que formulan deseos con el nombre de "soñadores". No hace falta demostrar extensamente la asociación de las palabras "sueño" e "imaginación" con el espíritu creativo de Spielberg. Respecto a Roy Neary, a lo largo de este capítulo ha quedado patente su condición de soñador: sólo una persona fiel a sus sueños y deseos puede llegar a alcanzar su realización. Y si algo caracteriza a Roy, eso es, precisamente, la perseverancia con que persigue el cumplimiento de sus ilusiones, una vez que ha vislumbrado un atisbo de las maravillas sobrenaturales encima del planeta Tierra.

La letra de la canción concluye con la tercera estrofa. En ella se asegura que el

destino de los soñadores puede cambiar con un deseo ferviente. Llegado a esta escena, el espectador de **Encuentros...** comprueba que se ha cumplido el mensaje de la canción: la suerte ha cambiado para Roy Neary, describiendo un giro tan radical como la caída de "un barco llovido del cielo". En este caso, el barco de la canción se ha transformado en nave nodriza extraterrestre. Los últimos planos de la película muestran el cumplimiento de las inquietudes del electricista, que abandona una realidad hostil para iniciar una nueva vida a bordo de la gigantesca nave.

Spielberg ha condensado toda su ideología sobre la infancia, los sueños y la fantasía a través del recurso musical de **When you wish upon a star**. Sin embargo, Tony Crawley advierte que la canción pudo servir de inspiración al director de **Encuentros...** en películas sucesivas: "Hay veces en que parece que algunas de las historias de Spielberg han encontrado su guía en la canción de Disney de los años 40" (47).

3.2.4. Extraterrestres, niños y ángeles.

Toda la riqueza interior del personaje de Roy Neary contrasta abiertamente con Paul Van Owen, el protagonista que Paul Schrader ideó en su guión. No es de extrañar que Steven Spielberg rechazara la historia de Schrader y la tildara de *panfleto calvinista*. En efecto, el guión desechado mostraba a Van Owen como un militar de las Fuerzas Armadas Norteamericanas, completamente escéptico ante el fenómeno OVNI, que acosa a los visionarios con sus procesos e interrogatorios... hasta que un día se convence de la existencia de extraterrestres en la Tierra durante un viaje hacia la ciudad norteamericana de Damascus.

Tras la experiencia, Van Owen se convierte en un defensor de quienes creen en este tipo de fenómenos.

En cuanto Spielberg leyó el guión, no sólo se convenció de que aquella historia distorsionaba su idea inicial, acariciada desde que era un adolescente: el borrador de Schrader se oponía a toda la visión personal del director sobre los extraterrestres y sobre la infancia. Su decisión de excluir a Schrader del proyecto tal vez podría parecer radical, pero no debe olvidarse que Spielberg quiso transmitir en la película sus propios deseos e ideas. Así lo afirmaba en 1978: "**Encuentros en la Tercera Fase** ha sido una experiencia mucho más personal que **Tiburón**. **Tiburón** fue un gran reto físico, pero de alguna manera fue mucho más fácil de realizar. Una película como **Tiburón** brota con más espontaneidad, según mi sensibilidad cinematográfica, que un filme como **Encuentros en la Tercera Fase**, que en conjunto es más experimental y complicada. **Tiburón** es, realmente, una historia que puedes tragar de un solo bocado; **Encuentros en la Tercera Fase** contiene un poco más de filosofía y materia gris" (48).

3.2.4.1. Un guión en clave religiosa. Judaísmo contra Calvinismo.

El guión de Schrader ofrecía un simbolismo religioso que no agradaba a Spielberg. En efecto, Schrader trazaba en su historia un paralelismo entre Paul Van Owen y San Pablo. Según el libro bíblico de los Hechos de los Apóstoles, Pablo de Tarso se convirtió a la fe cristiana que perseguía después de ser derribado en el desierto por una visión divina, mientras se dirigía desde Jerusalén hacia Damasco. En síntesis, el relato de Schrader era un

calco del recogido en el Nuevo Testamento. A pesar de que Spielberg se declaraba agnóstico en 1978, el director había crecido en un entorno familiar judío y, aunque sólo fuera por el amor tradicional de los sionistas hacia sus propias costumbres, no podía ver con buenos ojos una historia en la que el protagonista representara una emulación de San Pablo. Al fin y al cabo, para los judíos, San Pablo no es más que uno de los principales herejes de la celosa religión hebrea.

Este cariño hacia las costumbres de la religión de sus padres fue, tal vez, lo que llevó a Spielberg a concebir su propia historia de la película según una clave judaica, muy diferente a la que había desarrollado Schrader. Pese a su agnosticismo declarado, el director de *Encuentros...* muestra una visión muy particular de la divinidad. Si bien en la película no quedan muy claras las apelaciones religiosas, el guión de rodaje revela con sus descripciones y su lenguaje una intención mucho más expresa. No obstante, algunos de estos detalles fueron finalmente eliminados. Abordemos varios ejemplos.

La escena 57 del guión muestra a la multitud de hindús que cantan incesantemente las cinco notas musicales del leífmotiv de *Encuentros...* Spielberg describe la situación con un tono abiertamente religioso:

ALTO DE LA COLINA

Lacombe y Laughlin permanecen con el anciano líder bramán de la multitud. Los ojos del bramán están llenos de lágrimas de alegría. Balbucea en hindú. David traduce.

DAVID
¡El cielo canta para
nosotros!

Lacombe rebosa de amoción. Abraza al anciano.

LACOMBE

También canta para nosotros, mi querido amigo. (49)

Dos escenas después, el guión recoge la secuencia en la que Roy, Jillian y otros "visionarios" esperan la llegada de las naves extraterrestres. Spielberg describe la emoción de la multitud utilizando un lenguaje plagado de términos religiosos:

GRACEY

Las lágrimas corren por sus mejillas. Se arrodilla, musita una oración y sostiene su cámara como un profesional.

(...)

NEARY

Todo su cuerpo tiembla, descontrolado. Toma su cámara de fotos pero no consigue estabilizarla. Esto es lo más cercano a la experiencia religiosa que Roy jamás ha vivido. (50)

Estos dos ejemplos anteriores jamás llegaron a rodarse. Algo que también sucedió con la escena 72 del guión, en la cual un especialista de las Fuerzas Aéreas de los Estados Unidos se reúne en una base militar con un grupo de personas que han experimentado fenómenos relacionados con extraterrestres. El encuentro concluye con una sensacional discusión, en medio de la cual se escucha la voz de uno de los asistentes:

OTRO ESPECTADOR
¿Y qué hay de la estrella de Belén que guió a los tres Reyes Magos hasta Jesús? Esa estrella nunca ha sido explicada satisfactoriamente por los astrónomos. (51)

Estos tres casos no son más que una muestra de la clave religiosa en que fue escrito el guión de **Encuentros en la Tercera Fase**. De los tres ejemplos mostrados, el que se refiere a la multitud de hindús es quizás el más trascendente, pues apunta a la idea principal que anima la concepción religiosa de la película: el encuentro con los extraterrestres es una forma de revelación divina. El cielo "canta para los hombres".

Este concepto ya fue insinuado por el director en la escena que presenta a la familia de Roy Neary en la sala de estar. Antes de que concluya la secuencia, los niños piden a Roy que les deje ver la película que ofrece la televisión: **Los Diez Mandamientos**. En la secuencia del encuentro final termina de comprenderse el paralelismo bíblico que Spielberg traza. Según la concepción del director, puede asegurarse que la Torre del Diablo de Wyoming es un símbolo del monte Sinaí; la multitud de científicos y terrícolas espectadores representan el papel de israelitas en el desierto tras la huída de Egipto; por último, los extraterrestres a bordo de la nave nodriza son una emulación de la divinidad, que desciende de las nubes para hacer una revelación majestuosa ante la multitud, a través de sus manifestaciones musicales.

Como puede observarse, Steven Spielberg transformó finalmente las concepciones del guión de Schrader en un mensaje judaico muy particular. Sin embargo, el único contenido religioso explícito en la larga secuencia del encuentro final viene expresado en la escena en que un sacerdote dirige unas plegarias a los hombres seleccionados por el Ejército, que ascenderán a la nave nodriza. Así concibió Spielberg el breve suceso:

INT. CUBÍCULO. PUNTO DE VISTA DE NEARY

Un sacerdote católico administra los últimos ritos a un grupo de

doce hombres, a quienes hemos visto anteriormente, vestidos con trajes espaciales.

Están sentados en bancos de madera, con la cabeza inclinada, sumidos en sus pensamientos, oraciones o meditaciones. Todos ellos llevan sintetizadores consigo.

EL SONIDO DE LOS HELICÓPTEROS EN ACELERACIÓN SE SUPERPONE AL CANTO DE LOS ÚLTIMOS RITOS. (52)

Algunas páginas después, el guión recoge otra escena en la que vuelven a aparecer los viajeros seleccionados, y en la que Spielberg utiliza de nuevo el juego de imitaciones entre los extraterrestres y un humano.

[Los hombres con trajes espaciales] adelantan a un sacerdote asustado, que suplica arrodillado por su salvación. TRES MINÚSCULOS OCUPANTES SE ENCUENTRAN ANTE ÉL, IMITANDO CADA UNO DE SUS GESTOS PIADOSOS EN PERFECTA ARMONÍA. (53)

Tras la sucesión de cuatro escenas más, el guión incluye el siguiente coro en la banda sonora de la película. Al igual que en el ejemplo anterior, la indicación fue eliminada en el rodaje:

CORO
 Ángeles de las alturas.
 Ellos traen, a quienes
 aman, el dulce cumpli-
 miento de sus deseos
 secretos. (54)

La letra de este cántico es especialmente reveladora, pues Spielberg la utiliza como recurso para unir su peculiar visión de los extraterrestres como criaturas angélicas con la concepción de la infancia, que estudiamos en los apartados dedicados a Barry y a Roy Neary.

Durante la secuencia del encuentro final, los deseos de Neary se han visto realizados

gracias a su comportamiento netamente infantil: soñar y desear ansiosamente. En este momento, correspondiente a la conclusión de la película, el director se ve en la obligación de llevar a su culmen las ideas que ha planteado durante toda la historia, y utiliza el recurso del coro para desvelar a los espectadores el cumplimiento de los "deseos secretos": Spielberg expresa que esta misión corresponde a los extraterrestres, tratados como seres cuasidivinos e infantiles.

El empleo de la luz en esta escena contribuye a crear esa atmósfera mística que envuelve a los alienígenas, quienes abren sus brazos en actitud orante ante los humanos atónitos. Los contraluces, los chorros de luz cegadora, el contrapunto de colores... todo ello logra un efectismo celestial muy evocador. Philip Taylor recoge a propósito el siguiente comentario de Pauline Kael: "Dios estaba ahí arriba, dentro de una nave espacial convertida en candelabro de luces, y le gustábamos" (55).

A pesar del profundo contenido que guardaba el acto final de **Encuentros en la Tercera Fase**, Spielberg se vio obligado a reducir notablemente las escenas previstas en el guión. En efecto, el director había escrito un borrador demasiado amplio, que casi alcanzaba las doscientas páginas, y las secuencias del encuentro final sufrieron buena parte de las reducciones. Tras esta operación desaparecieron los detalles, diálogos y acciones que hacían más comprensibles las ideas de Spielberg sobre los sueños infantiles y la condición religiosa de los extraterrestres. No es de extrañar que al director no le produjera una satisfacción completa el resultado final de la película. No en vano, Spielberg había concebido el tercer acto del guión según un tratamiento especial, en el que los **storyboards** se elaboraron con toda suerte de detalles, "sobre todo en los últimos cuarenta minutos de la película, que son

una fantasmagoria, en los cuales el filme se convierte en otra película" (56). Durante la entrevista que mantuvo en 1978 con Herb Lightman, el director reitera la importancia de las escenas finales, durante las cuales se hizo esencial la cooperación de Joe Alves, encargado del diseño de producción de *Encuentros...*: "Joe y yo nos sentamos con el guión que había escrito y le describí el escenario principal (el *box canyon*). Debía ser una *arena*, una especie de coliseo, una gran bahía celeste preparada para un especial encuentro cósmico de mentes" (57).

3.2.4.2. La esencia infantil de los alienígenas: ruptura con los clichés de la Guerra Fría.

Durante el encuentro final del tercer acto de la película, Steven Spielberg no sólo trató de expresar la condición cuasidivina de los extraterrestres, sino su esencia infantil. Este último principio era más importante que el primero, pues gracias a él se conseguiría establecer la corriente anímica que habría de identificar a los extraterrestres con los personajes más infantiles de la historia: Roy y Barry. En esta triple sintonización residía, precisamente, el aspecto nuclear de la película.

La condición infantil de los extraterrestres quedó expresada en indicaciones de Spielberg en el guión, como la siguiente:

DE REPENTE

LOS OCUPANTES HUMANOIDES, UN CENTENAR, SALEN DE LA NAVE NODRIZA Y CORREN ALEGRES EN TODAS DIRECCIONES. PARECEN FLOTAR MIENTRAS AVANZAN HACIA EL GRUPO DE INQUIETOS OFICIALES AMERICANOS.

NO HAY ORDEN NI ARMONÍA EN SU COMPORTAMIENTO. SON COMO NIÑOS

ABANDONADOS A SU SUERTE DENTRO DE UN ALMACÉN DE JUGUETES. (58)

La nave nodriza -"el reino de la magia hecho realidad"- ha abierto sus compuertas y los extraterrestres descienden a la plataforma. Los militares y científicos no ocultan su temor ante lo inesperado. Para hacer más real el comportamiento infantil de los alienígenas, los papeles recayeron en un grupo de cincuenta niñas de seis años, que en más de una ocasión pusieron a prueba la paciencia de Spielberg con sus travesuras, y recibieron las simpáticas amonestaciones del director: "¡Dejad de hacer el loco de una vez!" (59).

Como se indica en última cita extraída del guión, los extraterrestres ofrecen una apariencia infantil, no sólo en sus movimientos sino también en su fisonomía. Hasta este momento de la película, el espectador no ha tenido ocasión de ver el aspecto de los alienígenas. Han pasado exactamente 119 minutos desde el comienzo del filme, durante los cuales el público ha elaborado sus propias especulaciones sobre la figura de los extraterrestres. Dado el cariz misterioso -y a veces terrorífico- de los acontecimientos sucedidos en la historia, el espectador quizás ha imaginado un concepto terrible sobre la fisonomía de los ocupantes de las naves.

No resultaría extraña tal hipótesis si se tienen en cuenta los precedentes cinematográficos del cine de ciencia-ficción de las tres décadas anteriores. A este respecto, Steven Spielberg comentaba: "Siempre pensé que Hollywood había dado un trato desagradable a las criaturas del espacio. Los extraterrestres venían a la Tierra, aterrizaban, miraban alrededor y aniquilaban cuanto veían. O bien nosotros disparábamos primero, ellos contraatacaban y entonces, por supuesto, unos científicos locos, terrestres, se metían en una habitación,

inventaban un artefacto en cuatro días y derribaban todos los platillos volantes" (60).

En efecto, los tópicos del cine de ciencia-ficción de los años 50 todavía pesaban en la cultura occidental cuando se estrenó **Encuentros en la Tercera Fase**. Se hacía culpable de tal reputación intergaláctica a toda una serie de antiguas películas, entre las que destacaban **La Guerra de los Mundos** (*War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953), **Invaders From Mars** (William Cameron Menzies, 1953), **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956), y **Invasion of the Saucer Men** (Edward Cahn, 1957). En todas ellas, los alienígenas seguían el mismo patrón de operaciones: agresión - invasión - colonización. En algunos casos, los extraterrestres adoptaban una fisonomía peculiar, resultante de una mezcla repulsiva: tentáculos marinos, antenas y ojos de insectos, pieles de reptil, mucosidades de gasterópodo... En otras ocasiones, los alienígenas adoptaban forma humana para introducirse entre los hombres y llevar a cabo sus fines invasores: surgió así la figura del *mutante*, fácilmente detectable gracias a ciertas imperfecciones de su metamorfosis, como sus ojos saltones, frente ancha y dedo meñique enervado.

Por último, en ciertas películas los extraterrestres no aparecían ante la vista del espectador en ningún momento, salvo partes aisladas de su anatomía. Este es el caso de **La Guerra de los Mundos**, en cuyo final podían verse varias naves de extraterrestres agonizantes, detenidas ante una iglesia. Momentos antes de que el filme llegara a su término, se permitió al público la visión fugaz de un horroroso brazo alienígena, que asomaba a través de una de las naves.

La filosofía que envolvía tales concepciones de los extraterrestres procedía de un

fenómeno político de repercusiones sociales: la Guerra Fría. En el primer capítulo de este trabajo tuvimos la oportunidad de abordar esta cuestión, de influencias innegables en la literatura, el cine, la televisión y las modas. La cultura de masas reflejó a la perfección toda la presión a que fue sometida la sociedad norteamericana de los años cincuenta, espectadora de la carrera espacial entre Estados Unidos y la Unión Soviética, y de los conflictos que tensaban las relaciones entre ambas potencias. Según esta filosofía, la amenaza extraterrestre no era más que un símbolo del acechante peligro comunista. El senador Joseph McCarty veía *mutantes bolcheviques* en los pasillos del Congreso y de la Casa Blanca. Los ciudadanos norteamericanos esperaban con angustia la llegada de misiles soviéticos en cualquier momento, y algunos de ellos se apresuraban a construir refugios atómicos en sus jardines. Por otro lado, el pánico ante las acechanzas del enemigo nazi durante los años cuarenta, y el temor ante las *quintas columnas* nacionalsocialistas en las instituciones estatales también había contribuido a la psicosis social del momento.

El cine de ciencia-ficción supo plasmar a la perfección aquel terror colectivo ante los enemigos nacionales, moldeado en las figuras de invasores extraterrestres. Philip Taylor condensa así la condición de los alienígenas durante los años cincuenta: "Se trataba de seres extraterrestres procedentes de culturas extraterrestres con una filosofía extraterrestre, que eran los más peligrosos porque se parecían a nosotros y era difícil identificarlos. La regla moral era: 'Esté en guardia; el precio de la libertad es la vigilancia eterna'. Esto era adecuado con la atmósfera de la Guerra Fría" (61).

Encuentros en la Tercera Fase marcó un hito en la historia del cine de ciencia-ficción cuando, por primera vez, mostró alienígenas benignos en la pantalla. Nada más lejos

de aquella concepción política y siniestra de los cincuenta que la visión infantil, solidaria y religiosa que Steven Spielberg reflejaba en su historia. Con la escena del descenso de los extraterrestres ante la Torre del Diablo, las semejanzas con reptiles e insectos gigantes desaparecieron para dar paso a alienígenas con rostro de niño. Spielberg deseaba una identificación de la especie alienígena con la especie infantil. Y aquel principio resultaba tan poderoso para el director que -como se ha indicado-, en un comienzo quiso que unos extraterrestres emularan a Peter Pan y Campanita y salieran volando a través de la escotilla de la nave nodriza. No en vano, Peter Pan es el niño por excelencia y, por tanto, debía encontrarse también entre unos alienígenas elevados a la categoría de niños.

Al igual que ocurre con E.T., los extraterrestres de **Encuentros...** son súbditos del reino de la magia y de la fantasía, que llegan a la Tierra para devolver a los humanos la ilusión perdida por unos sueños que denominan imposibles. Roy Neary es el representante de aquellos hombres con inquietudes infantiles, y los extraterrestres saben reconocer en él su dimensión pueril. En la película se aprecia la sintonía entre Neary y los viajeros espaciales cuando el electricista se acerca a la escotilla y es gozosamente rodeado por la multitud de extraterrestres.

Probablemente, esta manifestación de la esencia íntima de los alienígenas provocó un efecto de sorpresa en los espectadores, sensación buscada intencionalmente por Spielberg. En un principio, la trama de **Encuentros...** provoca incertidumbre, misterio, incluso terror, en torno a los viajeros del espacio. Todas las dudas desaparecen en esta escena, con la revelación inesperada de su auténtico espíritu. Mott y Saunders valoran así el efecto que Spielberg imprimió a la secuencia: "La visión profética de Spielberg sobre los ovnis y los

seres extraterrestres es única, si se consideran los filmes de ciencia-ficción de la Guerra Fría, que mostraban a los alienígenas como monstruos empeñados en destruir la Tierra y la raza humana. Por contraste, los extraterrestres de Spielberg son amistosos (y, sin embargo, cautelosos), y quieren comunicarse con nosotros. Desean un legítimo intercambio cultural. Pero Spielberg oculta esa visión, que permanece escondida hasta el final. Durante gran parte de la película, parece apoyar los viejos clichés: Barry es secuestrado, y tanto Roy como Jillian casi rozan la locura, en su busca por desentrañar los misterios que han surgido en sus mentes" (62).

A pesar del acierto de estas consideraciones, tal vez Mott y Saunders no han terminado de profundizar en las intenciones de los extraterrestres, pues ya se ha indicado que éstos buscan algo más que un simple "intercambio cultural" con los humanos. En la fase final de la película, Spielberg es especialmente contundente al expresar sus ideas sobre los sueños infantiles, la niñez y la dimensión infantil que se esconde dentro del alma de algunos adultos.

Antes de que la nave nodriza inicie su viaje de regreso, Claude Lacombe intercambia un saludo de despedida con uno de los alienígenas, a través del lenguaje musical para sordomudos que simboliza las cinco notas del leifmotiv de **Encuentros...** Por último, el extraterrestre esboza una sonrisa rebotante de ingenuidad, que refuerza todavía más su fisonomía infantil. En este gesto alegre se condensa la benignidad de los extraterrestres, su cercanía a los humanos y, por encima de todo, su condición de niños. La sonrisa del personaje alienígena es muy parecida a la que esbozó Barry Guiler al comienzo de la

película, cuando descubrió a los extraterrestres dentro de su propia casa y su habitación fue invadida... por una atmósfera maravillosa.

Capítulo 4:

Doctor Jones, del Marshall College de Conneticut. El retorno del héroe.

4.1. 1941: historia de un fracaso.

Steven Spielberg se afanaba en los preparativos de **Encuentros en la Tercera Fase** cuando su amigo John Milius, guionista, director y profesor en la Universidad del Sur de California, le enseñó un guión escrito por dos de sus alumnos. Los estudiantes, llamados Robert Zemeckis y Bob Gale, habían desarrollado el borrador de una comedia, alentados por el propio Milius. En un principio, el guión se tituló **Hollywood '41**; más tarde, pasó a denominarse **The Rising Sun**. Por último, el borrador adquirió un título definitivo: **1941**.

La historia se inspiraba en tres sucesos reales, acontecidos en California durante los años 40: el avistamiento de un submarino japonés en la costa de Santa Bárbara en 1942; la *gran batalla aérea de Los Ángeles*, consecuencia de la alarma provocada por el submarino, mantenida contra un enemigo inexistente; y los disturbios ocasionados en 1943 entre marineros y civiles que no se habían alistado en el ejército. El guión mezclaba aquellos sucesos y los situaba en una sola noche. La aparición del submarino funcionaba como detonante de una acción que se resumía en el caos militar y civil provocado en Los Ángeles: un maremágnum de soldados enfrentados entre sí, aviadores sedientos de guerra, oficiales

infantiloides, ciudadanos dispuestos a defender su suelo hasta la muerte...

El director de **Tiburón** encontró formidable aquella historia; en especial, la trama de los japoneses. Spielberg comenzó a desarrollar el proyecto y mantuvo varias reuniones de trabajo con Zemeckis y Gale en Mobile, en 1976, durante las ocho semanas en que se desarrolló allí el rodaje de **Encuentros...**

1941 (1941, 1979) significó el comienzo de la colaboración de Steven Spielberg con el tándem Zemeckis-Gale, que habría de alcanzar su consagración cinematográfica con **Regreso al futuro** (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985) y sus dos secuelas, producidas por el director de Ohio a lo largo de la década de los 80. Sin embargo, **1941** también significó su primer fracaso.

La película fue concebida desde el principio como una comedia extravagante y desenfrenada, una mezcla extraña de **El Mundo está loco, loco, loco** (*It's A Mad Mad Mad Mad World*, Stanley Kramer, 1963) y **El día más largo** (*The Longest Day*, Ken Annakin, 1962), según estiman Mott y Saunders (1). El problema consistió en que la paranoia también afectó a la estructura del guión. El argumento presentaba siete tramas simultáneas e independientes, que no conducían a ninguna historia central. Con este planteamiento narrativo, el público fue incapaz de encontrar un modo de identificarse con algún elemento del relato, reducido a pura histeria caleidoscópica.

1941 fue producida con un presupuesto de 26,5 millones de dólares. John Milius se encargó de la producción ejecutiva. Con el filme, Spielberg vio realizado uno de sus deseos

más fervientes: trabajar con el actor japonés Toshiro Mifune, que interpretaba al comandante Mitamura. El reparto también incluía actores como John Belushi, Dan Aykroyd, Tim Matheson y Nancy Allen. Para conseguir una comedia perfecta, Spielberg quiso reunir todos los ingredientes que consideraba necesarios: cómicos del momento como Aykroyd y Belushi, platós gigantescos y miniaturas extraordinarias, gags innovadores, y consultores como Chuck Jones, animador de **Bugs Bunny** y del **Correcaminos**.

Gerald Mast encuentra en el filme hasta cinco niveles humorísticos, prueba del esfuerzo de Spielberg por realizar una comedia elaborada: nueva comedia, donde "chico encuentra chica-chico pierde chica-chico recupera chica"; parodia intencionada de **Tiburón**, como se aprecia en la escena inicial; reducción acelerada *ad absurdum*, fruto del pánico que provoca un suceso malinterpretado; repetición de un esquema humorístico que multiplica los gags en torno a una sola situación cómica; y, por último, una sutil reducción *ad absurdum*, reflejada en el impacto que el detonante de **1941** causa en distintos grupos sociales (2). Por otro lado, la película contaba con un atractivo tradicional del director de Ohio: los aviones, que en la comedia recorren las avenidas de Hollywood.

Ciertamente, **1941** ofrecía unas escenas de acción espectaculares, fruto de la destreza de Steven Spielberg. Pero el director no consideró un aspecto fundamental: la motivación de la audiencia. La película era en sí un esperpento de los militares norteamericanos y, como aprecia Neil Sinyard, "a comienzos de los años 70, la exuberante anarquía del filme podría haber atraído la postura antiautoritaria del país, generada por la consternación motivada por Vietnam y la indignación ante el caso Watergate. Pero en 1979, América parecía menos afín a esta crítica y deseaba un descanso de su auto-revisionismo, así como una restauración de

su orgullo nacional y de sus héroes" (3).

4.2. *En busca del arca perdida.*

La opinión popular sí favoreció, en cambio, el éxito de la siguiente película dirigida por Steven Spielberg: **En busca del arca perdida** (*Raiders of the Lost Ark*, 1981). El protagonista de su siguiente película ofrecería a los espectadores un personaje inspirado en los héroes tradicionales norteamericanos, reclamados por una sociedad alterada por los desastres de una crisis que afectaba al país tanto a nivel nacional como internacional.

La leyenda de Indiana Jones nos obliga a remontarnos hasta 1977, mientras Spielberg descansaba en Hawai del rodaje de **Encuentros...** en compañía de su amigo George Lucas, quien, por su parte, se preparaba para el estreno de **La Guerra de las Galaxias** (*Star Wars*, 1977). En el agradable retiro tropical que les ofrecía el hotel Mauna Kea, los dos jóvenes directores discutieron la posibilidad de hacer una película de aventuras al estilo de los filmes de serie B de los años 30 y 40, caracterizados por su bajo coste y su acción trepidante. Lucas deseaba hacer algo "basado en los seriales que disfrutaba cuando era niño -explicaba-: películas de acción localizadas en escenarios exóticos, desbordantes de tensión en cada segundo. Me extrañaba de que ya no se hicieran películas como aquéllas. Todavía deseaba verlas" (4).

Concretamente, el director de **La Guerra de las Galaxias** quería llevar al cine las andanzas de un arqueólogo-aventurero, en un principio llamado Smith: un tipo inteligente y

audaz, atractivo para las mujeres y hábil con el látigo en situaciones extremas... pero una eminencia en el campus universitario. Hacía varios años que Lucas consideraba esta idea entre sus proyectos.

El estilo de aquel héroe maravilló a Steven Spielberg, quien compartía con Lucas la misma atracción por ese tipo de cine. Tras el rodaje de **En busca del arca perdida**, el director de Ohio comentaría: "Volví atrás y contemplé mis películas favoritas de los años 30 y 40 y consideré la rapidez y el bajo coste con que habían sido hechas. Creo que, básicamente, soy la reencarnación de un director de los años 30. **En busca del arca perdida** se debe sobre todo a los libros de Tarzán, los **Cuentos Asombrosos** y los cómics pioneros de aquella época" (5).

En busca del arca perdida no es una película como **Encuentros...**, plena de aspectos íntimos y de proyecciones personales. Como explica Philip Taylor, "**El arca perdida** es, quizás, la película más anónima de Spielberg en cuanto a que se refiere más a su interés por el cine que al interior de su autor" (6). Sin embargo, la primera entrega de Indiana Jones es un reflejo de las ilusiones del pequeño Steven, un homenaje a las horas de diversión que el niño de Scottsdale pasó junto a los héroes de sus cómics, de sus programas favoritos de televisión y, sobre todo, de los seriales con que disfrutaba en las sesiones matinales de los sábados: "He crecido con los seriales. Había un cine de reestrenos cerca de mi casa en Phoenix: el cine **Kiva**. Cada sábado acudía allí para ver **Tailspin Tommy**, **El Enmascarado**, **Spy Smasher**, **Don Winslow of the Navy**, **Commander Cody...**" (7) Sin duda alguna, la *trilogía* de Indiana Jones es un interesante objeto de estudio, dadas las conexiones que la ligán con la niñez de Steven Spielberg. Aun cuando el profesor de Arqueología del Marshall

Institute de Connecticut sea fruto de la imaginación de George Lucas, con quien el director de Ohio posee bastantes puntos en común.

4.2.1. Un guión de acción.

Una vez en América, George Lucas telefoneó a Steven Spielberg para comunicarle que había decidido finalmente llevar a su héroe a las pantallas, y que también deseaba designarle como director de la película. Lucas había renunciado a dirigir **En busca del arca perdida** para ocuparse de la producción ejecutiva del filme. En lo sucesivo, Lucas abandonaría la dirección de cine para dedicarse a las labores de producción. Spielberg acogió la oferta sin dudar. El paso siguiente era conseguir un buen guión.

Fue entonces cuando el director de Ohio propuso al escritor adecuado: Lawrence Kasdan. El guionista, graduado por la Universidad de California en Los Ángeles, había escrito el borrador de **Continental Divide** (*Continental Divide*, Michael Apted, 1981) uno de los filmes que Spielberg estaba produciendo. Lucas leyó el guión de **Continental Divide** y no sólo decidió contratar a Kasdan, sino que, además, le encargó el borrador definitivo de su segunda entrega galáctica: **El Imperio contraataca** (*The Empire Strikes Back*, 1980).

Durante la redacción de **En busca del arca perdida**, Lucas ordenó las ideas del tándem creativo según el criterio específico que había dado a Spielberg: el guión habría de escribirse en sesenta escenas, una por cada dos páginas, que relataban las seis situaciones dramáticas que afectaban a Indiana Jones en la historia. Lucas aseguraba: "Esta es una

película al estilo de los seriales... Es, básicamente, una obra de acción. Queríamos mantener las piezas espaciadas y, al mismo tiempo, conseguir la tensión" (8). George Lucas no se había equivocado al aliarse con Spielberg, cuya especialidad era precisamente el cine de acción. **El Diablo sobre ruedas** y **Tiburón** eran dos pruebas indiscutibles de ello.

4.2.2. Algunos datos sobre el "sueño de George Lucas".

Varias productoras de Hollywood mostraron interés en el proyecto, pero ninguna de ellas parecía confiar en la alianza Lucas-Spielberg. Finalmente, fue la Paramount quien accedió a contratarles para realizar la película, a la que destinó un generoso presupuesto de 20 millones de dólares. Sin embargo, el acuerdo firmado por ambas partes preveía fuertes contrapartidas económicas en caso de que los realizadores sobrepasaran la suma prevista.

La amenaza era una advertencia especial para Steven Spielberg, que se excedió ampliamente en el presupuesto de **Tiburón**, dobló el de **Encuentros en la Tercera Fase** y se acababa de estrellar con **1941**. El director de Ohio se sometió a la cláusula del contrato y consiguió rodar **En busca del arca perdida** por un coste inferior al previsto, como también sucedería en sus siguientes éxitos, **E.T.**, **el Extraterrestre** y **Poltergeist**. Spielberg puso en práctica estratagemas geniales en su empeño por ahorrar costes. En una de ellas, redujo el número de soldados alemanes, dos mil, durante las escena de las excavaciones de Tannis y logró el mismo efecto con seiscientos.

En estas mismas secuencias, disminuyó a 70 acres (282.800 metros cuadrados) una

superficie prevista de 200 acres (808.000 metros cuadrados), reducción que el espectador apenas advierte. Tales medidas supusieron un ahorro de 750.000 dólares para una producción que contaba con escenarios en Hawái, Londres y Túnez, y en la que se hacían imprescindibles elementos tan dispares como un submarino alemán, un avión de guerra reconstruido pieza por pieza en África, recreaciones de ciudades orientales, un mono amaestrado para saludar al estilo nazi y 4.500 serpientes (entre ellas, áspides de veneno letal) importadas vía Dinamarca. La Paramount había previsto un rodaje de 87 días, tiempo que la habilidad de Spielberg se encargaría de reducir a 73.

En busca del arca perdida propició el primer encuentro entre Steven Spielberg y Frank Marshall, que habría de ser uno de los cofundadores de Amblin Entertainment y que entró en el proyecto como productor. Por su parte, George Lucas figuraría en los créditos de la película como productor ejecutivo, junto a su amigo Howard Kazanjian, cuyos contactos profesionales se remontan al rodaje de *El valle del arco iris* (*Finian's Rainbow*, Francis Ford Coppola, 1969).

En un principio, se pensó en Tom Selleck como intérprete del personaje de Indiana Jones. La imposibilidad de su inclusión en el reparto abrió un grave problema, que fue resuelto por Spielberg después de admirar el trabajo de Harrison Ford en **El Imperio contraataca**, donde continuaba encarnando al descarado contrabandista Han Solo. El director aseguraba: "[Harrison Ford] es una admirable combinación de Errol Flynn en **El Burlador de Castilla** (*The Adventures of Don Juan*, Vincent Sherman, 1948] y Humphrey Bogart con Fred C. Dobbs en **El Tesoro de Sierra Madre** [*The Treasure of Sierra Madre*, John Huston, 1947]. Harrison puede ser un villano y un romántico a la vez" (9).

Harrison Ford, que comenzó a destacar en el cine tras su intervención en **American Graffiti** (*American Graffiti*, George Lucas, 1973), había conseguido su primer éxito a la edad de 35 años en **La Guerra de las Galaxias**. Por otro lado, la actriz Karen Allen -que se definía a sí misma como discípula de Al Pacino- fue incluida en el reparto para interpretar el papel de Marion, la heroína que posee el insólito privilegio de abofetear a Indiana Jones sin esperar represalias. Marion es un personaje femenino con unas características similares a las de la Princesa Leia Organa en **La Guerra de las Galaxias**.

El diseño de producción corrió a cargo de Norman Reynolds. Michael Kahn, que habría de trabajar en el montaje de futuros filmes de Spielberg, fue contratado como editor la película. La dirección de fotografía recayó en Douglas Slocombe, quien ya había colaborado en **Encuentros...** y continuaría haciéndolo en las dos siguientes entregas de Indiana Jones.

Fiel al cálculo de su carácter creativo, el director de Ohio tradujo los criterios narrativos de George Lucas en una sucesión de 6.000 **storyboards**, clave exitosa de la acción que anima **En busca del arca perdida**. La labor de concebir las tomas de la película mediante imágenes, una práctica habitual de Spielberg, requirió cuatro meses de trabajo. La fórmula narrativa prevista por Lucas en el guión también incluía el planteamiento de la historia con una presentación de Indiana Jones en el Templo de los Guerreros de Chachapoyán, en Perú. Allí, el arqueólogo roba un ídolo inca a lo largo de unas escenas de acción impetuosa: dardos venenosos, trampas asesinas, una bola rodante de varias toneladas... La secuencia inicial es un recurso peculiar de Lucas, a quien gusta comenzar sus películas con el clímax final de otra historia. Así se puede comprobar en las aperturas de **La Guerra de**

las Galaxias y El retorno del Jedi.

Tras su estreno en 1981, la película consiguió un éxito arrollador, que situó la producción entre los cinco filmes más taquilleros de la historia del cine. Spielberg cifraba este triunfo en la premisa de que sus filmes están dirigidos al espectador, que de alguna forma especial, también participa en el relato que se le narra: "Cuando hago películas no pienso como cineasta o como director, sino como espectador en la butaca, con las palomitas y los caramelos, y cuento lo que me gustaría ver en la pantalla (...) Una de mis ambiciones es llegar al mismo tiempo a todos en un cine de 800 butacas" (10).

Sin embargo, Spielberg reconocía que el mérito de **En busca del arca perdida** correspondía a su productor: "[El filme], para mí, es más bien un sueño de George Lucas que yo hice realidad, pues George dejó de hacer películas, al menos de momento (...). Siempre lo consideraré mi filme como director, pero es de George como creador" (11).

4.3. *Indiana Jones y el templo maldito.*

Steven Spielberg es un director que se resiste a hacer segundas partes de sus producciones, pues posee una estricta concepción de las películas como obras artísticas acabadas. Es decir, no cree que sea necesario volver a tratar de nuevo un tema ya expuesto y bajo el mismo motivo. Sin embargo, **En busca del arca perdida** fue un caso excepcional.

Después del éxito de las aventuras de Indiana Jones en torno al Arca de la Alianza,

el director de Ohio firmó un segundo contrato con George Lucas para realizar una secuela del filme. Spielberg no estaba obligado a ello, pero existía una promesa que se remontaba a los días en que discutía con Lucas la creación del arqueólogo aventurero del Marshall College. El director de **La Guerra de las Galaxias** es un amante de las trilogías, pues las considera como un recurso estructural óptimo para relatar historias. De hecho, su trilogía galáctica no es más que un conjunto de tres capítulos -cuarto, quinto y sexto- que pertenecen a un total de nueve; según su proyecto, la obra quedará completa cuando se realicen la primera y la tercera trilogía.

Pero Spielberg no podía objetar nada a una segunda entrega de Indiana Jones. En primer lugar, porque **Indiana Jones y el templo maldito** (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984) no es exactamente una segunda parte o secuela: la aventura del Arca de la Alianza transcurre en 1936, mientras que la nueva entrega habría de situarse en 1935. "Nunca la consideré una secuela -aseguró el director sobre la película-. Es una aventura más, otro cuento" (12). Tal y como se presentó al personaje de Indiana Jones en su primera peripecia, nada impedía narrar sus historias en relatos independientes.

Por otro lado, Steven Spielberg sabía que, si él no dirigía **Indiana Jones y el templo maldito**, otro lo haría en su lugar. Y los celos también influyeron en la firma de su segundo contrato con George Lucas.

La nueva entrega es un intento audaz de superar en acción a la primera película, objetivo que consigue plenamente merced a un relato frenético. La escena inicial es un ejemplo. Si en **En busca del arca perdida** la secuencia de apertura constituye una pieza

narrativa independiente, el planteamiento de **Indiana Jones y el templo maldito** es más largo, posee un ritmo meteórico y forma parte de la trama principal.

Esta vez, el guión fue escrito por Willard Huyck y Gloria Katz, que ofrecieron a Spielberg el material básico para la elaboración de su escrupuloso sistema de **storyboards**. Huyck y Katz ya habían trabajado con George Lucas durante el rodaje de **American Graffiti**.

Indiana Jones... presentaba varias divergencias con la entrega anterior. **En busca del arca perdida** ofrecía unos personajes y unas situaciones creíbles, según el criterio de Lucas, que deseaba que el público se riera *con* la película, no *de* la película. Sin embargo, el nuevo guión distorsionaba la acción, el humor y la violencia de sus escenas hasta convertir el filme en una especie de historia fantástica, muy lejana de las primeras concepciones de Lucas sobre lo que debían ser las aventuras del arqueólogo legendario.

En efecto, la lucha de Indiana Jones con los soldados alemanes a bordo del camión que transporta el arca, podía resultar más o menos creíble. Pero en la segunda parte, un viaje aéreo sobre un bote hinchable parecía algo tan inverosímil como extravagante. Lo mismo podría decirse de la sensacional persecución de vagonetas en la mina del templo maldito. Se trata sin duda de dos escenas de indiscutible dominio de la acción y de la ilusión, algo pretendido por el tándem Lucas-Spielberg, pero no dejan de traicionar por ello la *atmósfera real* de **En busca del arca perdida**.

La violencia fue otro de los aspectos más controvertidos de **Indiana Jones...**, hasta

el punto de que las autoridades educativas norteamericanas clasificaron la película con el código PG-13, que obligaba a los pequeños espectadores a ser acompañados por sus padres en las salas de cine. El sádico Toht, Belloq y los nazis de **En busca del arca perdida** podían disparar sus armas, amenazar a los héroes con hierros candentes o encerrarlos en tumbas repletas de áspides. Pero el sádico Mola Ram empleaba unos métodos violentos mucho más sofisticados, como arrancar corazones y arrojar cuerpos a simas incandescentes durante sus animados sacrificios a la diosa Kalí.

Steven Spielberg defendía así este nuevo concepto de violencia: "George quería que esta segunda película sobre Indiana Jones mostrara momentos de magia negra, así como unos malvados realmente diabólicos. Podría decirse que los villanos del último filme eran diabólicos, pero poseían poderes normales. En esta película, nuestros malvados practicaban la magia negra, la tortura y la esclavitud. Es decir, eran *realmente* malos" (13).

Indiana Jones y el templo maldito fue rodada en tres continentes, como la primera entrega: Asia (Ceilán), Europa (en el estudio de sonido más grandes de Londres) y América (Estados Unidos). Las modificaciones de sus personajes también afectaron al propio protagonista y a su acompañante femenino. En **En busca del arca perdida**, Indy podría parecer un salteador de tumbas que sólo busca su propia gloria. En su nueva aventura, el aventurero se mueve por fines más altruistas, como el rescate de los niños secuestrados por Mola Ram y la recuperación de las tres piedras sagradas de Kalí. Esta vez, las reliquias arqueológicas no terminarán en ningún museo o almacén norteamericano, para "fortuna y gloria" de su descubridor, sino que serán devueltas a sus dueños legítimos: los habitantes de un miserable poblado hindú.

La intrépida Marion fue sustituida en esta ocasión por la cantante Willie Scott, encarnada por una actriz que había sido profesora escolar: Cate Kapshaw. Si Marion presentaba un carácter decidido y valeroso, que la situaba a la misma altura que Indiana Jones, Willie ofrecerá un cuadro temperamental absolutamente opuesto. La *vedette* del Club Obi Wan de Shangai -un pequeño homenaje al *jedi* de George Lucas- es una mujer débil, de escasa inteligencia, que chilla y se queja durante la mayor parte de la historia. En 1986, el propio Spielberg reconocía que "en **Indiana Jones y el templo maldito** es donde la mujer se asemeja más a un instrumento sexista, a un objeto. Viéndola, no sabríamos realmente quién era, de dónde venía, qué era lo que le pasaba. He de reconocer que es un personaje que no me satisface en absoluto porque lo que yo no quiero hacer como director de cine es victimizar a las mujeres" (14).

En la nueva película, las serpientes son sustituidas por insectos gigantes, pero los ofidios conservan parte de su protagonismo durante la desagradable aunque hospitalaria cena ofrecida por el Maharajá infantil. Otras constantes menores se mantienen en **Indiana Jones**, como la amenaza de los orientales (esta vez bajo un aspecto mafioso) al servicio de Lao Che, árabes blandiendo cimitarras, breves aventuras amorosas y persecuciones a ritmo de vértigo. En esta segunda entrega, el grupo de niños egipcios que salva a Indy de los malvados se funde en un solo personaje: Tapón, interpretado por el pequeño Ke Huy Quan. Un chico que muestra las mismas habilidades que Indiana Jones, su admirado padre adoptivo, a quien rescatará del siniestro encantamiento de Mola Ram.

Indiana Jones y el templo maldito consiguió un éxito menor que la aventura precedente, pero no por ello despreciable: después de su estreno, la película fue incluida

entre los diez filmes más taquilleros de la historia. Con todo, el director de Ohio no manifestaba tras el rodaje la misma satisfacción que había demostrado con **En busca del arca perdida**.

4.4. *Indiana Jones y la última cruzada.*

En virtud de aquel "acuerdo de caballeros" entre George Lucas y Steven Spielberg, Indiana Jones conoció una tercera aventura. Sucedió cinco años después de las peripecias del arqueólogo en la India, cuando los tres artífices de aquellas historias no se encontraban precisamente en sus mejores momentos. George Lucas no estaba demasiado complacido con la fría acogida de su última producción, **Willow** (*Willow*, Ron Howard, 1988); Steven Spielberg atravesaba un período crítico a raíz de la *etapa adulta* con la que pretendía madurar como cineasta y como persona; y Harrison Ford se encontraba en los umbrales de los cincuenta años: demasiados para un joven aventurero. Sin embargo, Indiana Jones poseía la fortaleza suficiente para devolver a sus creadores el vigor creativo. Y en 1989, el profesor universitario de Nueva Inglaterra exhibía su nuevas andanzas en **Indiana Jones y la última cruzada** (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989).

Desde el punto de vista económico, esta tercera entrega fue una inyección monetaria que revalorizó el prestigio de Spielberg ante los ojos puramente comerciales de los ejecutivos, recelosos tras el magistral pero no tan rentable proyecto de **El Imperio del Sol** (*Empire of the Sun*, 1987). Algo similar a lo que sucedió con el efecto de **En busca del arca perdida** tras el retroceso de 1941.

De nuevo, la Paramount se embarcaba en la empresa, con un presupuesto de 36 millones de dólares. George Lucas cambiaba por tercera vez de guionista: Jeffrey Boam redactó en esta ocasión el borrador, basado en una historia del propio Lucas, inspirador de las tres aventuras. Frank Marshall figuraría en los créditos como productor ejecutivo, cargo que desempeñó en colaboración con el director de **La Guerra de las Galaxias**. En mayo de 1988 comenzó el rodaje, que habría de llevarse a cabo en diversos escenarios: España, Venecia, Londres, Jordania, Colorado, Utah y Nuevo México.

Jeffrey Boam ingenió un relato más afín al estilo de la entrega de 1981. Nuevamente un tema religioso, aunque relacionado ahora con una leyenda medieval inglesa: el rescate del Santo Grial, objetivo de los caballeros de la Mesa Redonda según las crónicas del Ciclo Artúrico. El guión comenzaba con una escena de acción que hacía retroceder a Indiana Jones desde los años 30 hasta 1912, durante una expedición de **boy-scouts** en Utah. En esta introducción, un Indy adolescente interpretado por el desaparecido River Phoenix mostraba las mismas virtudes que le caracterizarían en su madurez, a la vez que se explicaban algunos secretos sobre el personaje: su pasión por la Arqueología, su pánico hacia las serpientes, su habilidad para las persecuciones, la aparición de su sombrero -que, según una estricta regla de Lucas, jamás debía extraviar-, y su primera instrucción en el manejo del látigo.

Indiana Jones y la última cruzada también se asemejaba con la aventura del Arca en las referencias universitarias del doctor Jones y, por segunda vez, la historia arrancaba en las aulas del Marshall College, después de la recuperación de la Cruz de Coronado. Con este planteamiento, Spielberg y Lucas retornaban a las coordenadas reales del personaje, abandonadas durante la segunda entrega.

Aquella secuencia juvenil también presentaba un personaje fundamental en la nueva historia: se trataba del Doctor Henry Jones, padre del héroe. Un arqueólogo que había dedicado casi toda su vida a desentrañar los misterios en torno al Santo Grial de los cruzados. Un excelente pero severo investigador, que calmaba los ímpetus de su hijo haciéndole contar en griego.

Henry Jones fue la excusa ideal que permitió a Boam y Lucas el relato de la tercera aventura. Cuando se planteó la cuestión de elegir un padre para el héroe, Steven Spielberg comentó: "Sólo hay una persona en todo el universo capaz de interpretar al padre de Indy, y ése es Sean [Connery]" (15). La elección era ideal. No en vano, Sean Connery había dado vida a James Bond, uno de los personajes que sirvieron como modelo de inspiración en la concepción de Indiana Jones. Sin duda, la combinación Harrison Ford-Sean Connery había de resultar un éxito, como de hecho sucedió.

Connery acababa de obtener un óscar al mejor actor secundario por su trabajo en **Los Intocables de Elliott Ness** (*The Untouchables*, Brian de Palma, 1987). El veterano actor accedió a la petición, y el director de Ohio pudo ver realizado su deseo de reunir a Ford y a Connery en la pantalla. "Mi mayor terror era poner a Harrison y a Sean en un plano doble, decir '¡acción!' y tratar de no estropear la toma con la risa" (16).

Delholm Elliott, que ya apareció brevemente en la primera entrega como doctor Marcus Brody, recibió un papel más extenso. La figura femenina de esta película fue interpretada por Alison Doody, la clásica espía seductora al servicio de Adolf Hitler (cuyo encuentro con Indiana Jones en esta entrega final parecía inevitable). Resulta curiosa la

evolución del personaje femenino a lo largo de los tres filmes: primero fue la inteligencia de Marion; después, la estupidez de Willie; por último, la malicia de Elsa. Sin embargo, las dos últimas no consiguieron igualar la figura de Marion, una heroína a la altura de Indy que desmotraba una personalidad excelentemente trazada.

Según la fórmula empleada por George Lucas en la concepción de sus héroes (Willow, Luke Skywalker, Han Solo...), Indiana Jones se ve obligado en cada aventura a pasar por una prueba mortal y definitiva, que suele suceder al final del segundo acto de la película. Linda Seger, consultora de guiones y profesora en la Universidad de California en Los Ángeles, describe así estas situaciones de peligro en el camino del héroe: "En algún punto de la historia, el héroe suele "tocar fondo", sufrir una "experiencia de muerte" que le conduce a una especie de renacimiento. En **La Guerra de las Galaxias**, Luke parece haber muerto cuando la serpiente lo sumerge en el agua, dentro del triturador de basura, pero es rescatado justo a tiempo para pedir a R2D2 que detenga el triturador antes de que los aplaste. Éste suele ser el "momento negro", hacia el segundo punto de giro: el punto donde tiene lugar la confrontación con "lo peor" y la acción se mueve hacia una conclusión apasionante" (17).

George Lucas, gran conocedor de las claves y resortes de las historias, pone a prueba a Indiana Jones en sus tres aventuras. En la primera, Belloq encierra al arqueólogo en el Pozo de Almas, repleto de serpientes venenosas -su mayor terror-; un lugar destinado a ser su propia tumba. En **Indiana Jones y el templo maldito**, Indy sucumbe bajo los poderes diabólicos de Mola Ram, que parece haberle poseído para siempre. En la tercera entrega, el héroe mantiene una lucha feroz con los soldados alemanes a bordo de un tanque que termina

despeñándose por un precipicio.

Al término de la historia, Indiana Jones renuncia al Santo Grial, que termina sepultado junto a los restos de Alison. Por primera vez, el aventurero no consigue el objeto de su viaje. Sin embargo, en **Indiana Jones y la última cruzada**, Lucas y Spielberg parecen interesados en profundizar en el personaje de Indy a través de la figura de su padre, un hombre que nunca mantuvo unas relaciones especialmente cariñosas con su hijo. En la conclusión de la película, Henry Jones y *Junior* se reconcilian y cabalgan junto a Brody hacia la puesta de sol. La escena demuestra, en palabras de Taylor, "una combinación de triunfo y tristeza, perfecto reflejo de los sentimientos agridulces del propio Spielberg tras completar un proyecto de diez años junto a Lucas y al resto del equipo" (18).

Capítulo 5:

E.T., El Extraterrestre: un álbum familiar

Steven Spielberg no parecía del todo satisfecho tras el estreno triunfal de **Encuentros en la Tercera Fase**. Como ya se señaló en el capítulo 5, el director de Ohio gozaba de tal reputación en Hollywood antes de realizar aquella película que podía permitirse el lujo de trasladar al celuloide un guión tan personal como ambicioso: le pertenecían íntegramente cada una de sus escenas, la concepción de los personajes, el estilo de los efectos especiales; exigió un despliegue de medios luminotécnicos en los estudios tan espectacular que el número de iluminadores y electricistas de la película batió el récord en la historia del cine; atravesó Estados Unidos de punta a punta para rodar y envió segundas unidades a la India; rodó en el Desierto de Mojabe; trajo de Francia al director francés François Truffaut para que realizara un papel de excepcional importancia; se las ingenió para que la Columbia llegara a gastar 20 millones de dólares en el proyecto, cuando el primer presupuesto estipulado tan sólo llegaba a 8 millones...

Realmente, aquel joven director -todavía no había cumplido los treinta años- no escatimó medios en la soberbia empresa que se traía entre manos: ver hecho realidad su viejo sueño infantil de contactar con seres extraterrestres, que venían a la tierra con deseos de

buena voluntad. El rodaje de **Encuentros...** se llevó a cabo en el más críptico de los secretos. Spielberg valoraba demasiado sus ideas sobre aquel antiguo anhelo como para verlo despedazado entre las garras de la competencia.

Sin embargo, el resultado final no acabó de contentarle. Ya se indicó que la conclusión del rodaje fue precipitada, pues la productora no podía retrasar el estreno de una película -ocurrido en noviembre de 1977- por la que había apostado más de lo racionalmente previsto. Algunas ideas de Spielberg que quedaron detrás de las cámaras vieron finalmente la luz en la edición especial de **Encuentros...** En contra de lo que podría pensarse, la escena que en la segunda versión muestra a Roy Neary en el interior de la nave nodriza no fue rodada por un deseo especial de Spielberg: la secuencia tan sólo fue un reclamo que el director propuso ante la Columbia para convencer a sus directivos de la revisión del filme. La banda sonora de la película se vio enriquecida con un tema muy sugerente, **When You Wish Upon A Star**, tomado del **Pinocho** de Walt Disney.

A Spielberg debieron causarle impresión algunas críticas negativas sobre los "arrepentimientos" de la segunda edición. La más incisiva le reprochaba no haber mostrado de cerca a los extraterrestres en el momento en que las cámaras invadían el interior de la nave espacial. En efecto, el contacto entre hombres y alienígenas resultaba demasiado frío y poco personal, y el espectador no veía realizado su deseo de participar de una auténtica vivencia emotiva dentro del cuartel general extraterrestre. Tal vez aquella crítica coincidía con la impresión del mismo Spielberg. El director había marcado un hito en el cine de Ciencia-Ficción al mostrar unos alienígenas benignos, tan diferentes de aquellos que protagonizaban las visiones apocalípticas difundidas desde los años 50; no obstante, la

relación entre Roy Neary y los extraterrestres no había alcanzado su plenitud. La película no mostraba ni las características ni los efectos que necesariamente debía provocar un contacto entre dos mundos completamente opuestos. **Encuentros...** narraba las terroríficas y alucinantes reacciones de unos personajes normales ante una fuerza misteriosa que les superaba. El mensaje de la cinta era tan profundo como complicado, pero la historia parecía inconclusa según las expectativas que había generado en su planteamiento.

A pesar de todo, **Encuentros en la Tercera Fase** funcionó extraordinariamente en la taquilla y, en una de las ruedas de prensa posteriores al estreno, Steven Spielberg confesó que estaba pensando en una segunda parte: una nueva película en la que Roy Neary y los extraterrestres regresaran a la Tierra tras una fantástica odisea a través del universo. Lo cierto es que en el planeta nunca jamás se supo del proyecto -si realmente llegó a serlo- ni de Roy Neary.

Entre 1977 y 1982, el director de Ohio realizó **1941** y **En busca del arca perdida**. Pasaban los años y los extraterrestres no volvían. Spielberg se veía en la necesidad de dar una explicación a los espectadores sobre la prolongada ausencia de los alienígenas, mientras sus propios recuerdos de infancia bullían en lo más recóndito de su interior infantil. Finalmente, esta tensión dio su fruto gracias a una idea del director: **After School** ("Después del colegio"). Se trataba de un proyecto del director en el que deseaba mostrar lo que hacen los chicos entre 8 y 14 años cuando regresan a su casa tras las clases. A Spielberg le interesaba expresar la magia latente en ese período del día, desde que finaliza el colegio a las tres de la tarde hasta las seis, la hora de la cena.

En 1978, Spielberg se refería así al proyecto después de que un periodista español le preguntara qué estaba preparando en aquellos momentos: "Una película sobre el mundo de los niños. Se titulará **After School**. Como yo también he sido niño, relataré algunos de mis recuerdos, precisamente cuando salía de clase, y hasta que llegaba a mi hogar. Todos los papeles estarán a cargo de niños que nunca han hecho cine" (1).

Al mismo tiempo, sobre la mesa de trabajo del director se encontraba su sinopsis **Night Skies** ("Cielos de la noche"), desarrollada por el guionista John Sayles, que relataba la terrorífica historia de un comando de once extraterrestres que asedian un hogar aislado en el campo (2). Según Sayles, el guión estaba inspirado en el filme de John Ford **Corazones indomables** (*Drums along the Mohawk*, John Ford, 1939), si bien los alienígenas sustituían a los indios. El proyecto incluía a Rob Cobb como director, Rick Baker como diseñador de los extraterrestres y al propio Spielberg como productor. A pesar de que la labor de pre-producción parecía ponerse en marcha, la empresa contaba con dos obstáculos importantes: la Columbia encontraba el proyecto demasiado caro y a Spielberg no le gustaba la historia. El director no acababa de encontrarse a gusto con unos extraterrestres monstruosos y hostiles -en particular, el líder del comando-. El guión nunca llegó a rodarse, pero Spielberg tomó el final de la historia para establecer el comienzo de una nueva sinopsis: ¿qué ocurriría si el extraterrestre más pequeño y simpático del comando "perdiera el autobús de vuelta a casa"? (3).

Steven Spielberg pensaba continuamente en esa idea mientras se encontraba en Túnez, afeitado en el rodaje de **En busca del arca perdida**. Una guionista, Melissa Mathison, había viajado hasta aquel país para estar junto a su novio, Harrison Ford -que encarnaba al

arqueólogo aventurero Indiana Jones-, y el director aprovechó la ocasión para hablarle del proyecto: las aventuras de un extraterrestre benigno que se mete en la vida de un niño de 10 años; se trataba, en definitiva, de la historia de una amistad extraordinaria. Mathison, antigua periodista, había trabajado junto a Francis Ford Coppola y había colaborado en la redacción del guión de **El corcel negro** (*The Black Stallion*, Carroll Ballard, 1979), producida por los estudios Zoetrope.

Melissa Mathison se había jurado a sí misma no volver a escribir un guión de cine en su vida, pues no estaba de ningún modo satisfecha con lo que había creado hasta el momento (4). Sin embargo, aquella petición de Spielberg le parecía muy atractiva y aceptó la propuesta. El guión que Mathison realizó llevaba el título **A Boy's Life** ("La vida de un chico"), un nombre mucho más acorde con la idea primigenia **After School**, proyecto que también había llegado a llamarse **Growing Up** ("Creciendo"). Finalmente, la película resultante se estrenó en los cines de todo el mundo con el nombre de **E.T., el Extraterrestre** (*E.T., The Extraterrestrial*, 1982).

Así comenzó el largo y tortuoso camino del filme más íntimo de Spielberg y más exitoso de la historia del cine. No obstante, su director sitúa los prolegómenos de la historia mucho más atrás en el tiempo, allá en los inicios de la década de los 50. "No puedo decir que E.T. cayera del cielo y me golpeará en la cabeza. Existe un cúmulo de experiencias que comienzan la noche en que mi padre me sacó de la cama a las 2 de la madrugada para contemplar una lluvia de meteoritos, cuando tenía 6 años. De repente, me di cuenta de que el cielo estaba allá arriba y que las estrellas merecían ser estudiadas más de cerca. Más tarde vi **El Mago de Oz** y **Peter Pan**, y todas las películas que realizaron Disney, Hitchcock y

Kubrik. Leí todas las novelas de Steinbeck y Faulkner. Y todas mis experiencias de la escuela, el instituto y la universidad me llevaron finalmente a un lugar del desierto del Sahara, donde estaba rodando **En busca del arca perdida**. Y entonces algo cayó del cielo y me golpeó en la cabeza, algo en forma de ser pequeño, rechoncho y blando llamado E.T." (5).

Al concebir su nueva película, Steven Spielberg deseaba nuevamente hacer realidad aquel viejo sueño sideral en un medio ambiente concreto -el infantil-, que conocía muy bien a través de sus propias experiencias. Esta vez, tanto el director como el resto de los productores -Kathleen Kennedy, Frank Marshall y la propia Melissa Mathison- habían pensado en una película modesta y se propusieron no superar una inversión de 11 millones de dólares, meta que consiguieron. Antes de que comenzara la realización de **E.T., el Extraterrestre**, Spielberg declaró: "Ya he tenido suficiente éxito. Ahora voy a permitirme un fracaso. Voy a hacer una película sobre mi infancia. Se va a llamar **E.T.** Quizá gane un poco de dinero con ella porque va a tener una criatura extraterrestre, pero es tan personal que probablemente terminará en el fracaso" (6).

Poco sospechaba el director que lo que realmente terminaría en el fracaso serían sus propias conjeturas. **E.T., el Extraterrestre** alcanzó unas cotas de éxito que desbordaron las previsiones del estudio de mercado realizado por la Universal, productora del filme. Sólo en 1983, la película obtuvo una recaudación de 243 millones de dólares, cifra superada por los beneficios obtenidos de la explotación de **merchandising** -camisetas, gorras, dulces, pósters, pegatinas...-, que se elevaban a 2.000 millones de dólares.

En pocas semanas, la fama de la producción adquirió dimensiones universales y dio lugar al llamado "Fenómeno E.T." Después de su estreno, el personaje fue declarado "Hombre del Año" por el diario francés "Liberation". Javier Pérez de Cuéllar, secretario general de las Naciones Unidas en 1982, impuso a Steven Spielberg la Medalla de la Paz tras declarar que el mensaje del extraterrestre coincidía con el espíritu de la ONU. Niños de todo el mundo escribieron miles de cartas a E.T. para invitarle a fiestas de cumpleaños, hospitales infantiles y orfanatos, para pedirle autógrafos o simplemente para rogarle que regresara pronto a la Tierra.

El texto de una de esas cartas, escrita por una pequeña llamada Heidi, decía así: "Querido E.T.: Te quiero y me gustaría que vinieras a mi casa en Navidad y pasaras la noche conmigo en caso de que tuviera miedo. E.T., te quiero. Con cariño, Heidi" (7).

El anecdotario de las reacciones suscitadas por la película más famosa de la historia parece no tener fin -se cuenta que el propio presidente Ronald Reagan lloró emocionado durante algunas escenas-. El "mensaje" de E.T. había traspasado en pocas semanas los ámbitos puramente comerciales y alcanzó los foros académicos. Se debatía sobre el personaje en ateneos y universidades; los sociólogos elaboraban conclusiones y encontraban paralelismos y dobles significados hasta en los detalles más nimios de la película; psicólogos, pensadores, estadistas, pedagogos, incluso eruditos de literatura bíblica... Todos tenían algo que decir.

No todas las opiniones sobre la criatura sideral fueron positivas. En virtud de un providencialismo educativo exagerado, la película fue censurada para los menores de 12 años

en algunos países escandinavos debido a las posibles secuelas traumáticas que el drama podría dejar en los pequeños. Los funcionarios ministeriales de aquellos gobiernos encontraron en el argumento de **E.T.** numerosos motivos que hacían inaceptable la proyección del filme para todos los públicos, y que estaban relacionados con la fuerte tensión que la historia provocaba en los pequeños espectadores. Paradójicamente, la legislación educativa de estos países no suele pronunciarse con rigor a la hora de desaconsejar a los niños otras producciones de contenido pornográfico.

Por encima de éxitos, polémicas y fenómenos más o menos curiosos, lo cierto es que Steven Spielberg nunca se planteó realizar una superproducción al "viejo estilo" de Hollywood ni pretendió crear una corriente de opinión masiva en torno a **E.T.** La película que dirigió entre 1981 y 1982 había nacido despojada de las pretensiones comerciales que sí se encontraban en éxitos anteriores como **Tiburón** o **Encuentros en la Tercera Fase**. **E.T.**, el **Extraterrestre** encontró un éxito inesperado, y sus claves residen únicamente en la profunda dimensión infantil que siempre caracterizó a su director, en su indiscutida habilidad para sintonizar con los niños y en su maestría a la hora de relatar historias sencillas y humanas a través del lenguaje cinematográfico. **E.T.** es la película que mejor retrata la personalidad íntima de Steven Spielberg. Tras su rodaje, el director declaró: "Acabo de realizar la clase de película que me gusta ver. Una película hecha con todo mi amor" (7).

5.1. Argumento de "E.T., el Extraterrestre".

Es una noche estrellada. En un claro del bosque permanece anclada la luminosa nave espacial de unos extraterrestres que investigan la flora del lugar. El interior de la nave es un invernadero en el que se encuentran las más variadas especies vegetales de la Tierra. E.T. camina por un lugar del bosque, alejado de sus compañeros, y contempla la zona plácidamente. De repente, el alienígena se sobresalta con la trepidante llegada de unos científicos, que comienzan a perseguirle. Entre los exploradores destaca un doctor que lleva un manojo de llaves colgado de su cinturón. E.T. corre fatigosamente hacia el lugar donde se encuentra la nave espacial, pero el resto de los extraterrestres se prepara para abandonar la Tierra. Cuando E.T., con los científicos en los talones, llega hasta el claro del bosque, la nave ya ha iniciado el despegue. Los perseguidores y el alienígena observan la fuga de la nave. Aprovechando la confusión, E.T. consigue burlar a los científicos.

Mientras tanto, en el chalet de una ciudad residencial cercana, Michael y tres amigos suyos -Steve, Tyler y Greg- juegan una partida de "Dragones y Mazmorras", un animado juego de rol. Los chicos tienen 14 años. Elliott, de 9 ó 10, es el hermano menor de Michael y asiste fastidiado a la partida, pues los mayores no le dejan participar. Uno de ellos le promete entrar en el juego si a cambio recoge una pizza que está por llegar. Elliott acepta y sale a la calle a esperar al repartidor. Antes de regresar a la casa, el chico escucha los ladridos de Harvey, su perro, y unos ruidos extraños en el jardín trasero del chalet. Cada vez más temeroso, Elliott se acerca al cobertizo iluminado de la parcela con la pizza en una mano. Allí descubre a E.T. y, presa de pánico, entra en la casa para alertar a los chicos y a Mary, su madre, que salen al jardín para ver lo que ocurre. Nadie advierte nada anormal

en el cobertizo. Michael observa las huellas de E.T. y tranquiliza a Mary: cree que se trata de un coyote. Los chicos regresan a sus casas.

Esa misma noche, Elliott escucha de nuevo los ruidos extraños en el jardín y sale al exterior, armado con su linterna. El muchacho encuentra a E.T. tras apartar unos arbustos y tanto Elliott como el extraterrestre se llevan un susto de impresión. E.T. huye despavorido. A la mañana siguiente, Elliott deja un rastro de caramelos en la arboleda cercana a su casa, donde el Doctor de las Llaves busca rastros del alienígena.

Durante la cena, Elliott es objeto de burlas por parte de su hermano Michael a causa del "duende". El muchacho comenta que su padre sí le creería, referencia que parece entristecer a Mary: el matrimonio se ha separado recientemente. Gertie, de 6 años, es el cuarto miembro de la familia y asiste divertida a la conversación.

Mientras todos duermen en la casa, Elliott hace guardia en el jardín, tumbado frente al cobertizo. E.T. reaparece y se dirige hacia el niño, que apenas puede articular las palabras a consecuencia del susto. El alienígena le devuelve los caramelos que Elliott había esparcido en el bosque. Acto seguido, el niño comprende que E.T. es inofensivo y le introduce en su habitación. Allí tiene lugar un curioso proceso de comunicación entre los dos, pues el extraterrestre imita los mismos gestos que el niño.

A la mañana siguiente, Elliott finge encontrarse enfermo y consigue quedarse solo en casa con E.T. durante toda la mañana. El niño "imparte una lección" al extraterrestre sobre las cosas de la Tierra y le ofrece algo de comer. Hacia el mediodía, Michael y Gertie

regresan a casa y encuentran a Elliott con E.T. El hallazgo ocasiona tal revuelo que los tres hermanos se ven obligados a esconderse en el armario del niño para evitar que Mary descubra al extraterrestre. Los tres hermanos deciden guardar el secreto, después de asegurarse el silencio de Gertie sobre el tema.

Los científicos que perseguían a E.T. continúan su búsqueda por la ciudad residencial, mientras Gertie, Michael y Elliott contemplan a la extraña criatura. E.T. come con fruición y después explica a los chicos de dónde viene, poniendo en órbita varias pelotas en el techo del cuarto. La demostración finaliza bruscamente, pues Elliott y E.T. notan la presencia de los científicos y se sobresaltan.

E.T. se ha instalado en el espacioso armario de Elliott, entre muñecos y juguetes. Allí tiene ocasión de leer unas cartillas escolares y de disfrutar con la compañía de unas flores, a las que hace crecer con sus poderes vitalizadores. Ese día, Michael y Elliott se han marchado a la escuela y Mary ha salido al trabajo con Gertie. E.T. se ha quedado solo en compañía de Harvey, el perro de la familia. El alienígena hace una incursión en la cocina, abre la nevera y empieza a emborracharse con cerveza. En clase de Biología, Elliott también siente los efectos del alcohol: eructa, tuerce la vista y se cae al suelo. E.T. enciende la televisión y observa un cómic: un astronauta lanza una señal de socorro desde la superficie de un planeta. Mientras tanto, el profesor de Biología da instrucciones a los compañeros de Elliott para que realicen la disección de unas ranas. El niño comprueba el parecido de las ranas con su amigo espacial y empieza a destapar los botes, uno por uno, para que escapen.

En casa, E.T. ha comenzado a desmontar una máquina electrónica infantil que

deletrea palabras y observa en la televisión una escena de **El Hombre Tranquilo**, de John Ford: los dos protagonistas se besan junto al dintel de una puerta. En el colegio, Elliott ha organizado un buen alboroto y "siente" la escena que ve E.T. El chico arrastra hasta la puerta a la niña más guapa de la clase y la besa junto a la puerta del aula. El resto de los compañeros libera a las ranas.

E.T. se lleva hasta el armario toda la cacharrería electrónica que ha encontrado en la casa. Mary y Gertie regresan a la casa. La televisión continúa encendida en la cocina y ofrece un programa infantil: "Sesam Street". Gertie se admira de que E.T. pueda repetir las palabras que escucha en el televisor y trata de decírselo a Mary, pero la madre está tan ocupada que no advierte la presencia del extraterrestre. Cuando Elliott vuelve del colegio y abre el armario, repleto de aparatos electrónicos, se queda asombrado de que su amigo espacial pueda pronunciar palabras.

Por la noche, una furgoneta de los científicos merodea en el vecindario y los adultos escuchan la conversación de Michael y Elliott, en la que el hermano mayor comenta que E.T. parece enfermo. Mary lee a Gertie un fragmento de la novela "Peter Pan": Campanita acaba de beberse el veneno que Peter ha estado a punto de ingerir y la pequeña criatura sólo podrá salvarse si los niños creen en las hadas. Gertie grita en voz alta que cree en las hadas, mientras bate palmas. Entretanto, Elliott acaba de hacerse un corte en la mano mientras manejaba la cuchilla de una sierra mecánica y E.T. enciende su dedo, le toca la herida y la sana. En el exterior, los científicos continúan a la escucha. El extraterrestre construye un transmisor con las piezas electrónicas. Las flores que le hacen compañía en el armario empiezan a marchitarse. E.T. respira fatigosamente.

Al día siguiente tiene lugar la fiesta de "Halloween". Los chicos aprovechan la ocasión para sacar a E.T. de la casa con el transmisor: Michael y Elliott, disfrazados, han colocado un vestido de fantasma a E.T., de forma que Mary confunde al extraterrestre con Gertie y no nota nada especial. Comienza a anochecer. Elliott conduce su bicicleta por el bosque y lleva a E.T. en la cesta. El camino se hace difícil y E.T. hace volar la bici: Elliott disfruta de un viaje fantástico por encima de las copas de los árboles. Ya en el lugar preciso, el extraterrestre conecta el transmisor y envía un mensaje a sus compañeros. Mientras tanto, Mary se preocupa por el retraso de los chicos y sale a buscarlos. Los científicos, que estaban al acecho, aprovechan la ocasión para penetrar en la casa e investigar el cuarto de Elliott.

E.T. y el niño continúan en el bosque. Elliott está triste porque desea con todas sus fuerzas que su amigo se quede con él para siempre. El niño se duerme y, al despertarse por la mañana, nota que E.T. ha desaparecido. En su casa, un policía escucha los datos que Mary le da sobre su hijo. Elliott aparece de improviso en su hogar y ruega a Michael que busque al alienígena. El hermano mayor pedalea con fuerza hacia el bosque, tras deshacerse de un coche de los científicos, que le persigue con tenacidad. Michael encuentra a E.T., moribundo a orillas de un arroyo.

Cuando Mary entra en el cuarto de Elliott para llevarle una bebida caliente, la madre descubre al extraterrestre. El susto es de impresión. Inmediatamente, recoge a sus hijos e intenta abandonar la casa con ellos, pero se lo impiden varios científicos que invaden el hogar ataviados con trajes de la NASA. En pocas horas, el chalet se convierte en un hospital de campaña protegido por cientos de metros cuadrados de plástico desinfectado. Médicos y científicos intentan salvar las vidas de E.T. y de Elliott, que ocupan camas contiguas. En

medio de su debilidad, el muchacho se encara con los científicos y les grita que no tienen derecho a molestar a su amigo, porque le están asustando. El Doctor de las Llaves aparece en el quirófano provisional y explica a Elliott que E.T. también supone un milagro para él.

La presión arterial de E.T. comienza a descender. Los electrocardiogramas de Elliott y del extraterrestre, que hasta entonces evolucionaban en paralelo, se separan progresivamente: el niño mejora, pero el alienígena está a punto de expirar. Finalmente, pasadas las tres de la tarde del día siguiente, el corazón de E.T. deja de latir. Gertie, que ha asistido a los últimos momentos del extraterrestre desde los brazos de su madre, formula un deseo: quiere que E.T. vuelva a la vida.

Elliott se despide de E.T., cuyo cuerpo reposa en una cápsula de hibernación. El niño cierra la tapa y se marcha sumido en la tristeza, cuando advierte que las flores marchitadas de una maceta comienzan a resurgir. Presa de emoción, Elliott abre la caja de nuevo y comprueba que E.T. está vivo de nuevo. El niño acude a su hermano Michael y ambos traman un plan para sacar al extraterrestre de la casa y ponerlo a salvo de los científicos de la NASA.

Michael y Elliott consiguen introducirse en la furgoneta que transporta la cápsula de E.T. El hermano mayor gira la llave de contacto y los tres fugitivos escapan a toda prisa. Gertie, Mary y el Doctor de las Llaves siguen a los muchachos. Finalmente, varios automóviles de la NASA y del gobierno de Estados Unidos se unen a la persecución por las calles de la ciudad residencial. Elliott y Michael avisan a Greg, Steve y Tyler para que se reúnan con ellos en el parque. Una vez allí, los cinco muchachos y el extraterrestre prosiguen

el camino en bicicleta hacia el bosque. Elliott abre la comitiva y lleva a E.T. en la cesta de su bicicleta. En un lugar del trayecto, cuando creen haber burlado a los adultos, varios coches de policía cierran el paso a los chicos. E.T. se concentra y las cinco bicicletas comienzan a volar por los aires, rumbo al bosque.

La nave espacial que abandonó a E.T. al principio de la historia reaparece en un claro de la arboleda. Segundos después llegan al lugar Mary, Gertie y el Doctor de las Llaves. Los chicos se despiden de E.T., quien promete a Elliott que siempre estará en contacto con él. El extraterrestre sube a la nave y la cápsula espacial desaparece en el cielo, dejando tras de sí una estela de colores.

Primera parte:

Intimismo y amistad. Vínculos entre Spielberg, Elliott y E.T.

5.2. "He esperado esto desde que tenía diez años". Proyecciones de la niñez del director.

"E.T. es la película en la que más me he volcado a nivel personal e íntimo. Soy una persona con una vida muy interior, a la que cuesta traducir sus pensamientos en palabras para los demás; y más que los pensamientos, las emociones. Al igual que no estoy demasiado orgulloso con mi constitución física (...), tampoco encuentro fácil desnudarme emocionalmente. E.T. es la película en la que mejor manifiesto mi propia personalidad. Mi arma son mis propias fantasías, no mis emociones u opiniones acerca de las cosas" (9).

Con estas declaraciones, Steven Spielberg confirmaba que **E.T., el Extraterrestre** es la película que mejor refleja su propia intimidad. Si consideramos el resto de su obra, también nos encontraremos ante el filme que encierra en sus escenas el mayor contenido autobiográfico.

5.2.1. Steven y Elliott

Ciertamente, el personaje de E.T. que mejor encarna el espíritu infantil de Spielberg es su protagonista: Elliott. Recordemos que la soledad fue la nota dominante en la infancia del director. El pequeño Steven era el mayor de cuatro hermanos, y el resto de los hijos eran

chicas. Esta situación familiar, de entrada, le aislaba en el hogar y le impedía encontrar un "hermano de confianza" con el que compartir los mismos juegos, los mismos gustos, las mismas complicidades. Como suele ocurrir en situaciones semejantes, el chico de la familia dedicó la mayor parte de su infancia a molestar -y, a veces, a aterrorizar- a sus hermanas, pues en ello encontraba una de sus mejores diversiones. Esta actitud no impidió que las tres jóvenes Spielberg fueran las actrices principales de las primeras producciones familiares del pequeño Steven.

No es de extrañar que, ante semejante cuadro familiar, el chico de los Spielberg rebuscara entre todos los juegos solitarios posibles hasta encontrar, a los doce años, algo a la medida de sus fantasías: el cine. Ni siquiera una actividad que requiere la cooperación de todo un equipo consiguió acercarle a otros muchachos. El pequeño Steven era tan exigente al realizar las tomas con su cámara de super-8 que, muy pronto, sus compañeros se hartaban del él y le dejaban solo, en compañía de sus imaginativos proyectos.

Elliott, a sus diez años, también es un niño solitario. Cuenta con dos hermanos y el mayor es un chico, pero la diferencia de edades abre un abismo entre ellos. En la película, Michael tiene catorce y se entiende excelentemente con amigos de su edad: Greg, Steve y Tyler. El hermano mayor ha entrado de lleno en la fase adolescente y ya no vibra con las mismas ilusiones que su hermano menor, cuatro años más joven. Gertie, por su parte, tiene seis años y es una niña; estos dos factores impiden que la pequeña pueda sintonizar con Elliott. Aunque también se lleva cuatro años con ella, la diferencia de edades entre los seis y los diez es todavía más grande que la existente entre los diez y los catorce.

A propósito de Gertie, Mott y Saunders encuentran en la pequeña un reflejo de las tres hermanas de Spielberg: "Con su mirada inocente, pelo rubio y pose encantador, es la típica hermana pequeña traviesa, una amalgama de las tres terroríficas hermanas pequeñas de Spielberg" (10).

En el primer acto del guión de la película, cuando el carácter de los personajes principales comienza a perfilarse, descubrimos que Elliott es incapaz de sintonizar con Michael y Gertie. La cuestión del "duende" provoca en los tres hermanos reacciones muy diversas, y sólo la de Elliott parece interesar realmente al espectador.

A propósito del carácter de Elliott, Steven Spielberg afirma: "Tiene mucho en común conmigo. Es un niño normal y corriente que está creciendo entre cuatro paredes, jugando con juegos modernos (...) También el carácter de Elliott y mi carácter cuando era niño tienen en común un sentimiento de soledad. Estar solo en el mundo, a pesar de estar rodeado de familia y de amigos. Yo he sido realmente un niño solitario, y Elliott también lo es" (11).

Si volvemos a remontarnos a los prolegómenos de **E.T.**, dos años antes del rodaje, también encontraremos a Spielberg extrayendo un fruto literario de esos mismos sentimientos de soledad: "Recuerdo el momento en que, finalmente, me senté y escribí la idea de **E.T.** Fue en el desierto del Sahara, mientras trabajaba en el rodaje de **En busca del arca perdida**. Estaba solo, sin nadie con quien hablar; mi chica estaba en California y George Lucas también. Harrison Ford estaba enfermo y yo deseaba tener cerca un amigo. Entonces me acordé de cuando tenía 10 años (los que he tenido, en cierto modo, toda mi vida); también me sentía así. Y entonces comencé a crear esa pequeña criatura, basada en el tipo que

descendió de la nave nodriza de **Encuentros en la Tercera Fase**" (12).

5.2.1.1. La figura del padre.

Otro factor que subraya el aislamiento del protagonista es la ausencia de un padre. Mary, la madre, acaba de separarse recientemente de su marido y vive sola, con la custodia de sus tres hijos. El padre de Elliott disfruta de un romance en México junto a su amiga Sally, mientras sucede la aventura en el hogar de su ex-mujer.

Como Elliott, el joven Steven sufrió en sus propias carnes el divorcio de sus padres, Leah y Arnold. La figura del padre había influido muy positivamente en el futuro director y de él heredó una pasión por la técnica y la electrónica, que en el futuro habría de poner al servicio de sus fantásticas ideas. Recordemos que la primera cámara de cine en super-8 que manejó el futuro director entró en el hogar de los Spielberg por iniciativa de Arnold. Él mismo alentó en su hijo la afición por el cine y trabajó como productor en **Firelight**. Spielberg disfrutó en su niñez del cine de gracias a su padre, que siempre se encontró junto a su butaca de espectador en aquellos momentos felices.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de Arnold Spielberg por procurar la felicidad de su hijo, el director de Ohio se lamenta, a la vuelta de los años, de que su padre no le dedicara toda la atención que esperaba: "Mi padre creía en la filosofía de los años 50 de aportar algo a la comunidad con su trabajo. Por eso nunca tuvo tiempo para mí y yo tuve que crearme mi universo particular. (...) Corrí el riesgo de convertirme en un adulto sin disfrutar

de mi infancia. Finalmente, pude reconciliarme con mi padre" (12). Con este tono de reproche, Spielberg describía el controvertido papel de Arnold en su vida de infancia.

Elliott es abandonado por su padre a los diez años, cuatro antes de que Steven perdiera de vista al suyo. A pesar de que el padre del protagonista no aparece encarnado en ninguna de las escenas de la película, Elliott sufre por su ausencia en dos ocasiones cruciales. La primera tiene lugar hacia el comienzo del filme, durante la cena familiar. Tanto Mary como Michael se muestran escépticos ante el hallazgo de Elliott que, en un momento de desolación, comenta tristemente: "Papá me creería". Mary no soporta el recuerdo de su esposo y siente que sus ojos se llenan de lágrimas. "Disculpadme, chicos", musita, y se levanta de la mesa. A los pocos segundos, la madre exclamará: "¡Él odia México!"

La segunda referencia al padre perdido ocurre hacia la mitad de la película. Es de noche; Michael y Elliott se encuentran en el garaje, manejando unas piezas electrónicas que E.T. necesita para construir su transmisor. Entre la cacharrería de la habitación, Elliott descubre una camisa de su padre. Los dos hermanos se miran afligidos. Elliott comenta a su hermano: "¿Te acuerdas de cuando venía con nosotros a los partidos, y nos llevaba al cine, y hacíamos batallas de palomitas?"

El fantasma del padre de los tres niños reaparece por última vez en los labios de Mary, a la que vimos sufrir en la citada secuencia de la cena familiar. Esta vez, la referencia sucede al final del segundo acto del guión, cuando el chico pasa la noche en el bosque con E.T. y le ayuda en el manejo del transmisor. La madre, preocupada por la desaparición de su hijo, acude a la policía y ofrece algunos datos del niño a un agente. Durante la breve

conversación, el guardia pregunta a Mary si ha ocurrido recientemente algún suceso en la familia que haya podido influir en el comportamiento de Elliott. La madre responde: "Mi marido y yo nos hemos separado hace poco, y no ha sido fácil para los chicos".

La separación de Leah y Arnold Spielberg tampoco resultó agradable a los cuatro hijos. Durante una conversación con el periodista Andrés Rubio, Steven Spielberg se refería a este suceso y a las consecuencias que provocaría en tiempos futuros: "Mi familia está muy presente en mi propia vida. La idea de separación es algo de lo que puedo hablar, porque provengo de una familia en la que hubo un divorcio, y veo que todavía estoy explorando mis propios sentimientos de cuando tenía catorce años y se produjo la ruptura de mis padres". A lo largo de aquella entrevista, el director confesaba que aquel día resultó fatídico para él y para sus hermanas, y el llanto de los cuatro chicos alcanzó el histerismo (14).

Todos los psicólogos infantiles coinciden en destacar la importancia del papel del padre como un factor preponderante en el proceso de madurez de los hijos, especialmente durante la etapa que media entre los 9 y los 14 años. A esas edades el niño ya no siente una devota admiración por su padre, pero sigue necesitando de él y trata de convertirle en compañero de juegos, deportes e incluso diversiones. Cuando un padre no sabe aprovechar esos años en la vida de sus hijos, suele encontrar serios problemas de comunicación con ellos en la etapa adolescente. Muchos problemas afectivos paterno-filiales que duran toda una vida encuentran sus raíces en una falta de entendimiento que arranca de la etapa pre-adolescente a que nos referimos.

El pequeño Steven también fue víctima de esa falta de atención por parte de su padre,

a pesar de que tampoco faltaran momentos felices en la relación. Cuando un niño entre los 9 y los 14 años echa de menos el cariño que debe recibir de su padre -ya sea porque ha fallecido, porque es depresivo o porque ha abandonado a su familia-, la actitud normal de ese hijo suele manifestarse en un carácter introvertido y solitario. En multitud de casos, los psicólogos encuentran en este tipo de niños una contrapartida: una carga afectiva fuera de lo normal y un oculto universo infantil de desbordante imaginación. Este filón fantástico puede materializarse en la creación de un "amigo invisible", que funciona a modo de confidente del niño solitario y al que se idealiza como compañero perfecto.

Steven Spielberg se refiere a este tipo de amistad platónica en unas afirmaciones que recoge David Kaufman acerca de la proyección del director en Elliott: "Dentro de esa existencia en solitario llega un regalo de las estrellas, el mejor amigo que nunca pudiera uno imaginar. Por supuesto, esto es algo que nunca me sucedió a mí, pero es una parte de mis fantasías. Cuando yo tenía nueve años deseaba tener un amigo que viniese de las estrellas, que me acompañara y creciera conmigo. Y pienso que, en definitiva, de ese deseo surgió la idea de hacer E.T." (15). La encarnación de Spielberg en Elliott resulta tan sugestiva que el director en persona llega a suplicar por boca del niño a E.T.: "Yo te cuidaría, no dejaría que nadie te hiciera daño, creceríamos juntos, E.T."

5.2.1.2. Ausencia de amigos.

Otro factor que resalta el aislamiento de Elliott es el hecho de que el pequeño protagonista no posee un solo amigo de su edad. El fiel compañero humano de E.T. no se

relaciona naturalmente con sus compañeros de colegio en la brillante escena de la clase de Biología. Tampoco encontramos en la historia un buen amigo de Elliott, con quien el niño pueda compartir un secreto tan excitante como el hallazgo de un extraterrestre en el jardín de su casa. El protagonista de *E.T.* no cuenta con el aprecio de los demás chicos; ni siquiera con su desprecio. Sencillamente, Spielberg remarca la soledad de Elliott excluyendo la posibilidad de una amistad o, al menos, de una tímida relación de simpatía con alguien.

Michael posee un temperamento completamente opuesto al de su hermano. Durante el planteamiento de la película, el hermano mayor interviene en un juego de rol, "Dragones y Mazmorras", junto a Greg, Steve y Tyler. Elliott se limita a contemplar el desarrollo de la partida y trata de intervenir en ella, sin éxito. Michael ha llevado a sus amigos a su propia casa, a altas horas de la noche; nunca veremos a algún compañero de Elliott rondando por su habitación o por la cocina del chalet. En la escena que narra la revelación del extraterrestre al resto de los hermanos, Michael regresa a casa después de jugar un partido de fútbol; por el contrario, no tenemos noticia durante la película de que Elliott tenga alguna afición ni, por supuesto, un deporte de equipo (el único momento en que vemos jugar al niño sucede durante la escena en que enseña a E.T. sus muñecos y simula una lucha fantástica con ellos). Spielberg deseaba que Elliott nunca apareciera en la película disfrutando como cualquier otro chico de su edad. Quizás por ello modificó la secuencia del guión de Mathison en la que el niño aparece por primera vez, en la cocina de su casa junto a Michael y a sus amigos: según el borrador definitivo de *A Boy's Life*, la guionista había descrito una situación en la que Elliott participaba muy activamente en la partida del juego de rol, de forma que el chico se desenvolvía a primera vista como un personaje ilusionado y feliz. Tras la revisión del director, Elliott queda en la escena en un segundo plano, vetado en el juego por Michael y

sus compañeros.

El protagonista de E.T. no encaja en ningún grupo de amigos, ya sea para disfrutar de un juego, de una fiesta o de un encuentro deportivo. Para colmo, los jóvenes más cercanos a Elliott, que son los tres amigos de su hermano mayor, encuentran en el protagonista una diana de sus burlas a causa de la cuestión del "duende"; le desprecian de tal modo que le impiden participar en el juego de rol, a no ser que les haga el favor de recoger una pizza: la servidumbre o el vacío, esa cruel alternativa de que se suelen servir los chicos fuertes para sacar algún provecho de los molestos y débiles.

Elliott es un niño excesivamente normal, casi mediocre. Carece de las habilidades artísticas o deportivas que pueden hacer de él un líder o, como mínimo, un muchacho atractivo para los demás. El joven personaje no posee un carácter divertido o agradable que le convierta en centro de conversaciones. Es tímido, taciturno y, en ocasiones, se enoja con facilidad. No gusta a las niñas y sus compañeros de colegio no encuentran en él ningún motivo para admirarle. Mott y Saunders aseguran que "la elección de Spielberg por Elliott es importante, pues refleja sus propios recuerdos infantiles: inteligente y curioso, muy solitario y lejos de ser un chico popular" (16).

Durante su niñez, Spielberg también fue un niño con problemas de adaptación en su escuela de Phoenix. Aunque no hay que exagerar estos obstáculos, sí es cierto que el futuro director había sido un chico desgarbado, no muy atractivo físicamente, que nunca destacó en sus estudios. Ni siquiera su expediente académico le permitió acceder a las universidades privadas de California que ofrecían los mejores programas de cine, y tuvo que conformarse

con formular su matrícula en un centro estatal. El joven Spielberg no sentía ninguna afición por los deportes, se fatigaba bastante cuando corría y, al igual que Elliott, no destacaba en nada. Tan sólo demostraba una atracción especial hacia la música, que aprendió gracias a los conocimientos de Leah, su madre. Ante esta situación, resulta comprensible que el pequeño Steven echase en falta el calor de una amistad y valorase hasta el extremo la llegada de un confidente a la medida de su corazón. La infancia y la juventud de Spielberg pasaron rápidamente y aquel amigo nunca descendió de las estrellas.

Ese deseo sublime, al igual que el resto de sus primeras emociones y experiencias, pasó a enriquecer el cúmulo espiritual del futuro genio. Un acervo que le permite afirmar que se encuentra continuamente inspirado: "No creo que nada en el cine surja de una luz cegadora. Todo lo que hacemos los creativos en arte, arquitectura, cine, teatro o literatura es producto de una colección de impresiones de nuestros recuerdos más tempranos. No creo en los blancos destellos catárquicos de la luz del genio. Eso es un tópico popular. Todos nosotros estamos inspirados. Yo estoy inspirado todo el tiempo, pero mis impresiones son la suma de mis talentos, y esos talentos empezaron a funcionar en 1947 cuando nací en Cincinnati, Ohio, y comencé a acumular el polvo y el polen de mis experiencias hasta que nació E.T." (17).

5.2.2. Los riesgos del intimismo.

Como se desprende de sus declaraciones anteriores al rodaje de E.T. (Cfr. cita 5), Steven Spielberg se había mostrado reacio a hacer una película intimista por temor a conocer

el fracaso, una experiencia que contrastaría con los sonoros éxitos de **Tiburón**, **Encuentros en la Tercera Fase** y **En busca del arca perdida**.

El director ya había tropezado con películas que funcionaron mal en taquilla, como **1941** y **Loca evasión**, pero se trataba de historias que en modo alguno trataban de su intimidad. Lo que tal vez aterrorizaba a Spielberg era fracasar con su propia historia plasmada en el celuloide. Al realizar **E.T.** se permitió correr ese riesgo, y sus expectativas se equivocaron: la profundidad de sus vivencias infantiles le permitieron establecer una sintonía asombrosa con la niñez de los espectadores. Y el director comprobó que su propio espíritu funcionaba estupendamente en la pantalla. Como afirma David Kaufman, Spielberg dio la espalda al lado especulativo del cine con su nueva película y "olvidó por un momento al público, huyó de la idea de que debía tener un espectador en potencia, marginó la sombra del dinero, de la aceptación y de la fama. Y quizá por no pretenderlo, la encontró" (18).

Con **E.T.**, Spielberg trataba de romper con sus pesadillas y frustraciones de infancia, que se encarnaban en la búsqueda del amigo. Este es el motivo por el cual rechazó la historia de **Night Skies**: no se trataba de mantener a los extraterrestres en una postura hostil frente a los humanos durante la película -como pretendía la sinopsis de John Sayles-; la relación había de ser amistosa en su sentido pleno. Y Spielberg eligió a dos representantes de cada una de las partes: un alienígena y un niño. Al plantearse una película de contenido íntimo, el director se veía en la obligación de redimir la pena del pequeño Steven ganando la felicidad de Elliott.

Spielberg fue mucho más leal de lo que soñaba cuando era pequeño y regaló a su

personaje un amigo excepcional, fantástico, un amigo caído del cielo. Como apreciaba David Kaufman, "la vida de Elliott está más bien enfocada en lo que Spielberg hubiera querido ser y no fue, en lo que hubiera deseado que fuera su niñez, una niñez ampliada hasta el infinito, por lo que se ve, porque el autor de "Tiburón" no ha dejado en ningún momento de ser niño" (19).

Antonio Lara recuerda esta misma idea en su libro **Spielberg**: "El director afirma que se había proyectado en el personaje de Elliott, el niño que entabla amistad con el ser que viene de las estrellas, algo que le hubiera gustado vivir, realmente, en su infancia. Esos deseos de un amigo imaginario en una edad temprana (...) constituyen la trama central de esta historia, contada con una inmensa ternura y dejando de lado los aspectos más científicos del relato, que ya habían sido abordados, en cierto sentido, en **Encuentros en la Tercera Fase**, mientras que esta nueva película se dirigía más al terreno de la fantasía que al de los hechos" (20).

5.2.3. Un estilo de vida.

Pero Steven Spielberg no sólo proyecta inquietudes y anhelos en el pequeño protagonista de E.T., el Extraterrestre. En esta película también hallamos elementos circunstanciales que resultaron muy familiares al director durante su infancia y adolescencia. Concretamente, el estilo de vida de la familia de Elliott, su casa y la ciudad donde vive.

Spielberg siempre odió que se refirieran a él como al "niño de Cincinnati", ya que

allí sólo transcurrieron unos pocos años de su infancia. Su familia se trasladó a Nueva Jersey a mediados de los 50 y se instaló definitivamente en Phoenix, Arizona. Una ciudad que en aquella época comenzaba a alcanzar dimensiones de urbe, y en la que Arnold Spielberg veía un futuro profesional prometedor gracias a las inversiones que efectuaron en ella algunas multinacionales de la electrónica.

El pequeño Steven creció en una casa con jardín como la de Elliott. En aquella década, vivir en un chalet con piscina constituía un auténtico lujo burgués para una familia de clase media como los Spielberg, pero el hecho de ocupar una casa de condiciones semejantes era algo normal en Phoenix. Gracias al crecimiento inusitado que experimentaba por aquellos años, la ciudad ensanchaba sus barrios, sus calles y sus avenidas siguiendo la fórmula urbana típicamente norteamericana de los **suburbs** -algo parecido a las denominadas "urbanizaciones" o "ciudades residenciales" españolas-, en cuyas manzanas se distribuían miles de chalets. En la Europa de los años 90 suele asociarse este tipo de vivienda con una clase social media-alta o acomodada, principio que también se aplicaba en Norteamérica durante los 50, salvo excepciones como Phoenix.

Hoy día, prácticamente la totalidad de las familias de clase media de Estados Unidos reside en los acogedores **suburbs** de las periferias urbanas. No es de extrañar, por tanto, que Spielberg sitúe a sus protagonistas en viviendas unifamiliares con jardín, pues una de las constantes de sus personajes es la pertenencia a la clase media. Al director de E.T. siempre le ha interesado relatar historias de individuos normales y corrientes que, de repente, se ven envueltos en situaciones extraordinarias, ya se trate de un padre de familia que vive un encuentro con seres extraterrestres -Roy Neary en **Encuentros en la Tercera Fase**-, de un

niño que traba amistad con un hombrecillo de las estrellas -Elliott en **E.T., el Extraterrestre**-, o de los habitantes de un hogar que sufre los ataques de unos espíritus furiosos -la familia de Carol Ann en **Poltergeist** (*Poltergeist*, Tobe Hooper, 1982)-.

Como ya se ha indicado, **E.T.** supuso para Steven Spielberg una doble oportunidad: realizar un deseo de infancia y superar unas frustraciones, lo cual nos llevaría a admitir en la película un cierto sentido de "catarsis" o purificación. Teniendo en cuenta estas dos premisas, Elliott no sólo debía participar del mismo espíritu del pequeño Steven. Era necesario que también se encontrara en el idéntico entorno ambiental antes de que el amigo fantástico penetrara en su vida. Spielberg consiguió recrear de tal forma ese espíritu cotidiano y familiar en la película, que Leah, su madre, declaró: "Estás viendo a tu propia familia a la mesa cuando ves **E.T.**".

Al igual que hubiera ocurrido con el pequeño Steven, la llegada del extraterrestre suponía para Elliott una ocasión ideal para evadirse de una realidad tan cotidiana como tediosa y molesta, simbolizada en el chalet de un **suburb**. Una experiencia como la relación con un amigo extraordinario resulta más que suficiente a la hora de remontarse desde la mediocridad de una infancia infeliz hasta un universo inagotable de fantasía. Esta tendencia al escapismo, tan propia de las películas de Steven Spielberg, se encuentra en Roy Neary de una forma más explícita, pues el electricista llega a abandonar su trabajo, su familia e incluso su propio planeta, a bordo de la nave nodriza que surge al final de **Encuentros en la Tercera Fase**.

Spielberg halla en los **suburbs** un encanto especial, pues son unas localizaciones

ideales en las que lo fantástico puede romper con fuerza inusitada en medio de lo cotidiano; precisamente porque, en este marco pacífico, una alteración extraordinaria de la vida habitual supone un contraste muy atractivo a la hora de imaginar una historia. Por otra parte, es en este medio donde los niños se ven obligados a suplir la falta de emociones con su fantasía: "Son una realidad para los niños; en los **suburbs** los chicos se ven obligados a crear un mundo aparte frente al de los adultos. ¿Qué mejor lugar para esconder a una criatura del espacio exterior, para ocultar un secreto a los mayores?" (21).

5.2.4. El cuarto de un niño como puerta abierta a otras dimensiones.

El espíritu del pequeño Steven también hace morada en la habitación de Elliott. El cuarto del pequeño personaje es un lugar repleto de juguetes -muchos más de los que tuvo Spielberg, como advierte David Kaufman (22)-, de pósters, de libros y de muñecos de todos los tamaños y colores. Pero el elemento más personal de esa habitación es el **closet**, ese armario inmenso que puede comunicar dos habitaciones y que ocupa un lugar preeminente en el universo imaginativo del director.

Una de las venganzas que el pequeño Steven solía tomar con sus tres hermanas consistía precisamente en encerrarlas dentro de un armario con la cosa que más las aterrorizara (23). Por supuesto, con la luz apagada. A veces, si el armario no se encontraba a mano, el cuarto de baño solía ser un buen sustituto. Durante una entrevista con el director (24) se menciona cómo en una ocasión, el perverso hermano mayor encerró en el baño a las niñas con el cadáver de un piloto de la segunda guerra mundial que él mismo había

confeccionado con trastos viejos.

Para Spielberg, el armario es una puerta que se abre a otra dimensión, una abertura que comunica directamente con el mundo de los sueños, un agujero negro que podría transportarnos a otra galaxia... algo así como el espejo que Alicia atraviesa para abandonar el mundo real. La Geometría de Euclides es terminante: dos rectas paralelas jamás se cortan; en nuestro siglo, con las nuevas concepciones matemáticas del espacio, sabemos que este axioma es fácilmente franqueable. Steven Spielberg conoce los secretos que unen dos mundos aparentemente opuestos, que transcurren en paralelo y nunca se cortan: la esfera de lo real y la esfera de los ensueños. Al director le apasiona encontrar los cortes caprichosos entre las dos rectas, esas claves que permiten al héroe de la calle abandonar una realidad tal vez desagradable, para verse sumido de repente en el mundo de la fantasía.

En *El Mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), Dorita despierta en otro mundo después de que su casa sea arrebatada hacia los aires por culpa de un huracán. Peter Pan guió por el cielo a Wendy y a sus hermanos hasta el País de Nunca Jamás, siguiendo un camino peculiar: "la segunda estrella a la derecha, todo recto hasta la mañana". En *La Historia Interminable*, el niño Bastian Baltasar Bux apareció instantáneamente en el reino de Fantasía después de pronunciar con todas sus fuerzas el nuevo nombre que había inventado para la Emperatriz Infantil... Elliott, en una casa normal y corriente como la suya, esconde a E.T. dentro del armario de su habitación. Dada la importancia que Spielberg demostró siempre por los armarios, resultaba razonable que el closet de Elliott delimitara los límites entre la normalidad del hogar y la fantasía del niño (es decir, la del pequeño Steven) hecha realidad.

E.T. denomina "mi casa" al armario, y el amigo de las estrellas no se equivoca al introducir entre cuatro pequeñas paredes todo su universo, capaz de desbordar la felicidad jamás soñada por un niño triste del planeta Tierra.

En verdad, el armario de Elliott encierra los sueños del pequeño Steven. Sin embargo, el closet juega un papel completamente opuesto en **Poltergeist**, realizada al mismo tiempo que **E.T.** Spielberg no pudo actuar en ella como director, ya que el rodaje de la aventura extraterrestre absorbía la mayor parte de sus afanes creativos, y aunque figura en los títulos de crédito como productor, podría decirse que **Poltergeist** también fue dirigida por él. El armario debía ser necesariamente maligno en esta película, pues el mismo Spielberg define ambas producciones con una antítesis: "**Poltergeist** es un grito; **E.T.**, un susurro" (25).

Poltergeist es la historia de las pesadillas infantiles del pequeño Steven: un payaso de trapo que esboza una sonrisa misteriosa, los enigmas que se encuentran debajo de la cama, un árbol de New Jersey que se mueve inesperadamente durante una tormenta... En esta alucinante historia, la pequeña Carol Ann es secuestrada por unos espíritus malvados en su propia casa -el chalet de un suburb en construcción-. Carol Ann puede comunicarse con sus padres a través de un canal de televisión, por el que se escucha su voz como "venida del más allá". Cuando su madre trate de rescatarla con la ayuda de una medium, las dos mujeres deberán encaminarse hacia el punto de la casa donde, según la historia de Spielberg, está situado el vestíbulo del mundo tenebroso de los espíritus: el armario de la habitación de los niños. A través del closet, la madre de Carol Ann viaja hasta el reino maligno y consigue regresar con la niña, sana y salva.

En el clímax final de esta aventura marcada por el terror, el armario llega a encarnarse en un personaje más y para ello sufre una horrenda transformación. Durante la última noche que la familia de Carol Ann pasa en la casa, los espíritus hacen un último intento por arrebatar los niños de sus padres. Es entonces cuando la abertura del armario se convierte en las fauces monstruosas de una bestia infernal, que se dispone a devorar a los dos hermanos. Los espíritus tratan de absorber a los niños hacia el armario, la única puerta que comunica su oscuro mundo con el hogar de Carol Ann.

Carol Ann es engullida en *Poltergeist* por un reino de tinieblas, al que se accede a través del propio armario de la niña. Por su parte, Elliott se siente en el suyo como el muchacho más feliz del mundo. El closet del pequeño protagonista -la "casa" del alienígena- es el marco donde sucede uno de los episodios de capital importancia en la película: la curación de la herida de Elliott.

El extraterrestre construye su transmisor -su "teléfono"- en el closet, junto a Elliott. El chico recoge del suelo una cuchilla circular dentada y se hace un corte en un dedo. E.T. enciende uno de sus largos y escamosos dedos y toca la herida de Elliott, que se cierra al instante. No es casualidad que, entretanto, Mary esté leyendo a Gertie un fragmento de la novela **Peter Pan**, correspondiente a la curación de Campanita gracias a que niños de todo el mundo demuestran con sus palmadas que creen en las hadas (26). Una vez curada la herida de Elliott, niño y extraterrestre escuchan el final del cuento a través de la puerta del closet.

Mediante esta escena, Spielberg subraya nuevamente la función del armario en **E.T.** como cobijo de un sueño fantástico. En esta pequeña habitación, el hombre de las estrellas

da una muestra más de la estrechísima amistad que le une con Elliott, sanando el corte de su dedo. En el exterior, un fragmento de **Peter Pan** -el "libro de cabecera" del universo infantil de Spielberg- envuelve con su magia la escena. Y tanto E.T. como su amigo terrestre son incapaces de sustraerse al encanto de la historia y terminan por atender a ella.

El relato de la curación de Campanita se ha hecho realidad dentro del armario. Steven Spielberg intenta atraer la atención de los espectadores hacia los cuentos de niños para advertirles que los sueños pueden hacerse realidad. En el exterior, Mary es una adulta que no cree en lo que está leyendo, pero intenta que Gertie atienda la desesperada petición de Campanita y consigue que la niña dé palmadas para que se cure.

Podríamos decir que, en esta escena, el director trata de mostrar los grados diversos en que puede encarnarse la fantasía: Mary no cree en ella (fantasía como mito irreal), pero valora el encanto de los milagros hasta el punto de intentar compartirlos con su hija; Gertie sí cree en los prodigios (fantasía como credo) y se toma en serio el cuento; sin embargo, dentro del armario (fantasía real) se está **produciendo** un milagro.

5.2.5. La segunda proyección de Spielberg.

En el comienzo de este capítulo se ha profundizado sobre la proyección de Spielberg en el personaje de Elliott, que encierra todo un mundo dentro de sí y que simboliza la infancia ideal que nunca disfrutó el pequeño Steven. Sin embargo, el director también se encarna en un segundo personaje. Curiosamente, un adulto: el científico de la NASA que

lidera el grupo rastreador del extraterrestre. Nos encontramos, pues, ante una doble proyección de Spielberg en su película.

El jefe de los científicos pertenece al mundo de los adultos, esa estirpe de personajes que se muestra como maldita en *E.T., el Extraterrestre*. Al igual que ocurre con el resto de los adultos en la película, el doctor de la NASA aparece envuelto en un halo de anonimato enigmático que únicamente se desvanece en el clímax: no se conoce el timbre de su voz; no se le ve el rostro en ningún momento; provoca pánico a Elliott y a E.T. con un solo atisbo de su presencia; aprovecha las tinieblas para acechar al extraterrestre; escucha desde su furgoneta las conversaciones de los pacíficos vecinos de la ciudad residencial, gracias a los sofisticados medios electrónicos de que dispone...

Como sucede con todos los personajes mayores (a excepción de Mary), el doctor carece de nombre. Melissa Mathison se refiere a él en su guión con el apodo **Keys** (llaves) - nombre que nunca se menciona en la película-, precisamente porque Spielberg desea llamar la atención del espectador sobre este adulto, eternamente asociado al soniquete del llavero que cuelga de su cinturón.

Al principio de la historia se establece una relación aterrante entre el ruido de las llaves y el peligro que ésto supone para E.T. El extraterrestre huye del grupo de científicos encabezado por **Keys**, que le persigue frenéticamente. Esta desagradable experiencia con los adultos, anterior a la marcha de la nave, moverá a E.T. a buscar un refugio entre los niños, una raza de humanos mucho más amistosa. Sólo al final de la película, **Keys** revela su rostro y trabaja con esfuerzo en el equipo de doctores que trata de salvar las vidas de Elliott y de

E.T.

Keys representa realmente el papel de un Steven Spielberg adulto, que también busca desesperadamente a E.T. y no consigue encontrarlo. Esta búsqueda contrasta con la situación de Elliott: el niño no debe realizar ningún esfuerzo para atrapar al alienígena, porque E.T. aparece en el jardín de su casa por su propio pie para quedarse con él. **Keys** nunca llegará a entablar amistad con el extraterrestre, ni siquiera después de que vuelva a la vida. El científico se conformará con admirar a la criatura y contemplar el grado de amistad alcanzada entre niño y alienígena. Esta es la postura resignada de Steven Spielberg ante la infancia perdida para siempre, porque la oportunidad de vivir la experiencia de Elliott pasó para él hace más de veinte años.

Por tanto, situados dentro de un plano común, encontramos una primera proyección del pequeño Steven en un niño que convierte su sueño en realidad (Elliott), y una segunda del adulto Spielberg en un científico que sólo puede contemplar a E.T. a través de un cristal (**Keys**).

La resignación del director de E.T. con su estado se hace patente cuando el doctor charla con Elliott poco antes de que finalice la película y le confiesa: "Me alegro de que te conociera primero a ti". Segundos antes, **Keys** ha reconocido ante el niño la maravilla que supone la amistad con E.T.: "El hecho de que esté aquí es un milagro, y tú has hecho lo mejor que se podía haber hecho". Spielberg comprende perfectamente, en su irremisible madurez biológica, que un adulto jamás podría recibir una visita como la del extraterrestre. Este tipo de prodigios sólo está reservado a los niños, pertenecientes a una categoría

hipersensible a las maravillas. A pesar de todo, el espíritu del pequeño Steven brama en lo más íntimo del adulto Steven Spielberg y hace decir a **Keys** ante el chico: "Elliott, él vino a mí también. He deseado ésto desde que tenía 10 años".

5.2.6. Personalismo y biografía.

Esta última confidencia del doctor termina por reforzar, casi al final de la película, las proyecciones de Spielberg en *E.T.*, el *Extraterrestre* y la impronta de sus experiencias vitales sobre el celuloide. Sin embargo, el director no hace un relato escrupuloso de su propia biografía tomando el filme como excusa pues, como aprecia Neil Sinyard, la obra de Spielberg exhala un fuerte carácter personal pero no es autobiográfica en modo alguno (27).

A Steven Spielberg no le interesaba realizar *E.T.* según los patrones de un subjetivismo: no trató de plasmar en su película las inquietudes existenciales de un espíritu desgarrado entre el tortuoso mundo de los adultos y el mundo feliz de los niños. Puede que resulte controvertido, pero *E.T.* surgió sencillamente, de manera espontánea pero a la vez intencional. Fue el fruto de un deseo acariciado desde la niñez, que maduró en el momento en que Spielberg se encontraba en una época de brillante fortaleza creativa.

Durante una entrevista con Michael Sragow -referida por los autores Mott y Saunders-, el creador de *E.T.* manifestaba que el rodaje de la película ocurrió en un momento decisivo de su vida en el que, más que nunca, trataba de hablar de sí mismo: "Me encontraba echando cosas hacia afuera, quería arrojar primero lo que llevaba dentro de mí antes de que algo

entrara en mi interior (...) Tenía sentimientos que se habían desarrollado en mi vida personal... y no sabía dónde colocarlos" (28). Sin embargo, y a pesar del miedo del director a desvelar su espíritu ante el público, Spielberg no vaciló finalmente y se atrevió a relatar la historia de una amistad soñada, una simpatía que se convierte en amor: "E.T. fue concebida por mí como una historia de amor: el amor entre un chico de 10 años y un extraterrestre de 900 años. De alguna forma, yo estaba asustado. No me veía preparado para hacer esta película. Antes, jamás me hubiera quitado la camisa en público. Pero pienso que el resultado es un íntimo y seductivo encuentro entre dos espíritus" (29).

Parafraseando el adagio popular, uno habla de lo que conoce. Y, obviamente, cuando el adulto Spielberg se plantea relatar una historia que desborda de vitalidad infantil, no necesita acudir a cánones o arquetipos vacíos, porque las vivencias del pequeño Steven brotan entonces con una fuerza tan natural como arrolladora, fertilizando a su paso un sinfín de tareas técnicas.

5.3. Elliott y E.T.: una amistad sin barreras materiales.

E.T., el Extraterrestre es una película que podría definirse desde múltiples puntos de vista: un cuento fantástico, una historia de Ciencia-Ficción, una trama familiar entrañable al viejo estilo de Frank Capra, una película de aventuras, un alegato contra los poderosos... Para Steven Spielberg, E.T. es, por encima de todo, la historia de una estrecha amistad.

En las páginas anteriores abordamos la obra más íntima de Spielberg para reconocer en ella los indicios personales de su autor. En este apartado trataremos la película desde la noción de amistad en su sentido pleno: el tema que inspiró la trama desde el principio de su génesis.

5.3.1. La soledad como vínculo.

Como ya se ha indicado, el director concibió E.T. a partir de su deseo infantil de encontrar a un amigo de las estrellas que bajase a la Tierra para crecer con él. Esta premisa condicionó el planteamiento de Elliott como un chico de diez años cuyo rasgo más característico debía ser la soledad. Al rodar esta historia, Spielberg se vio en la necesidad de hacer completamente feliz a Elliott y redimir así la desdicha de su propia infancia. Para ello, el concepto de amistad debía tratarse en toda su amplitud, tenía que dilatarse de forma que adquiriera proporciones ilimitadas. Elliott necesitaba un amigo, y Spielberg quiso regalarle uno literalmente "caído del cielo".

Para que se establezca una corriente de amistad entre dos personas es necesario, en primer lugar, que se encuentren unidas por un vínculo común, por una situación similar. En el caso de Elliott y E.T., la primera semejanza que descubrimos entre ambos es, precisamente, la soledad. Melissa Mathison describe así a Elliott en su guión cuando el protagonista entra en escena por vez primera:

Un chico de unos nueve o diez años. Pelo castaño abundante, ojos oscuros y profundos. ELLIOTT es un niño normal, sin padre y sin amigos (30).

Por su parte, E.T. aparece ante nuestros ojos como un extraterrestre con buenas intenciones que acaba de ser abandonado por error en nuestro planeta: sus compañeros se hallan a años luz de distancia y el alienígena se ve obligado a ocultarse de sus perseguidores, rodeado por un mundo extraño y hostil. El primer encuentro entre los dos personajes en el cobertizo del jardín ocurre por casualidad; sin embargo, a pesar del miedo que atenaza al jadeante hombre de las estrellas, una fuerza irresistible le empuja a no alejarse demasiado del hogar de Elliott.

Al igual que sucedía en **Encuentros en la Tercera Fase**, los extraterrestres no emplean la triple táctica que acostumbraban en las viejas historias de Ciencia-Ficción: agresión - invasión - colonización. La primera reacción de E.T. al verse abandonado es el miedo. Philip Taylor explica así el contraste entre los tópicos de los años 50 y el nuevo estilo de Spielberg: "Este sentimiento de que los extraterrestres se asustan de nosotros tanto como nosotros de ellos -a pesar de que poseen una tecnología superior- es un arma empleada por Spielberg para derribar las generaciones de un terror perpetuado por las películas de Ciencia-Ficción de Hollywood desde la era de la Guerra Fría" (31).

Resulta divertido comprobar cómo la actitud del niño y del extraterrestre consiste en espiarse y buscarse el uno al otro cuando, en el fondo, los dos se tienen un pánico atroz. Esta mezcla curiosa de miedo y atracción mutua queda patente durante la escena nocturna en que Elliott escucha unos ruidos extraños en el exterior de la casa y decide salir a inspeccionar el jardín. El niño alumbra plantas y arbustos con su linterna, mientras se dice a sí mismo: "Estás loco, Elliott". Una respiración fatigosa llama su atención tras unos matojos. Elliott los aparta y arroja el foco de luz contra el rostro del extraterrestre. La reacción de ambos es simultánea: asustarse y echar a correr tan rápido como les permiten sus pies.

En la escena siguiente de la película vemos al chico arrojando al suelo unos dulces de la marca "M&M" para dejar un rastro que atraiga a E.T. Elliott no se da por vencido y su empeño en atrapar al "duende" le convierte durante la cena en blanco de las burlas de su hermano Michael, completamente escéptico ante la cuestión. Por su parte, Mary se muestra distanciada del asunto -aunque procura tratar a su hijo con maternal comprensión-, y la pequeña Gertie parece divertirse con un tema que no acaba de entender del todo. La cuestión de la extraña criatura sólo parece apasionar a Elliott, que da rienda suelta a sus fantasías mientras observa el jardín a través de la ventana de la cocina. En este momento misterioso, la mirada del chico se eclipsa y un fantasmagórico vapor de agua caliente se interpone entre su rostro y el cristal.

Spielberg utiliza la incompreensión de los demás hacia el hallazgo de Elliott para remarcar el aislamiento del protagonista, su rasgo dominante. Por otro lado, resulta significativo que el niño sea el único personaje que dispone de la sensibilidad necesaria para

advertir que algo extraordinario ronda las inmediaciones de la casa durante las noches. El director llama así la atención del espectador sobre el chico: no se trata de un niño normal y corriente. Elliott está dotado de un sexto sentido que le permite entrar en sintonía con los sucesos y las criaturas de un mundo radicalmente opuesto al real.

Finalmente, el tesón del pequeño consigue su recompensa. Esa noche, Elliott duerme sobre la tumbona que ha colocado frente al cobertizo del jardín, decidido a dar caza al "duende". E.T. aparece inesperadamente en el lugar. El niño se despierta y queda paralizado por el miedo, con los ojos fijos en la pequeña y nada agraciada criatura, que avanza hacia él con pasos cortos y tímidos. Elliott intenta articular un par de palabras para alertar a Michael y a Mary, pero de su garganta tan sólo surgen unos sonidos semiahogados. El extraterrestre se encuentra ya a pocos centímetros del chico; alarga su mano, separa los dedos y caen sobre el regazo de Elliott unos cuantos caramelos. Este gesto sencillo es el inicio de una amistad que alcanzará dimensiones universales.

E.T. responde a las llamadas de Elliott y se presenta en su casa a una hora intempestiva, como si se tratase de un amigo de confianza. Neil Sinyard comenta acerca de este momento: "E.T. se encuentra apreciado por Elliott, que también está solo y sin hogar (su padre se ha marchado con otra mujer). Este es un aspecto de la película que tiene particular relevancia personal para Spielberg, si recordamos su adolescencia y el trauma que le ocasionó la separación de sus padres. Para Elliott, la aparición de E.T. es un deseo cumplido, la respuesta a una oración" (32).

5.3.2. La primera comunicación entre dos mundos.

La escena que sigue a continuación es, tal vez, una de las más candorosas y expresivas de la historia del cine. Elliott ha conseguido atraer a E.T. hasta su propia habitación con un último rastro de caramelos. Una vez en el cuarto, el extraterrestre busca más dulces y derriba un bote de lápices. El estruendo asusta a los dos personajes. Elliott cierra la puerta y coloca a E.T. una manta por encima de su cabeza. Mientras tanto, la lámpara de la habitación se balancea y proyecta desde el techo un haz de luz juguetona.

Elliott y E.T. -nótese el curioso parecido entre los dos nombres, de letras iniciales y finales coincidentes- se contemplan mutuamente, en silencio. El chico se lleva la mano a la nariz y advierte con sorpresa que el extraterrestre le imita. Elliott se toca la boca con los dedos. E.T. hace otro tanto. Tras la boca, la sien: idéntica respuesta. El chico abre su mano, señala con el índice y se toca la cara, mientras el hombre de las estrellas continúa la comedia. Elliott sonríe divertido y bosteza. E.T. comienza a cerrar los ojos con actitud somnolienta. Por último, niño y extraterrestre son vencidos por el sueño.

Con este juego de imitaciones, que apenas dura tres minutos, Spielberg extiende de forma sencilla una corriente de simpatía entre Elliott y E.T. El director ha conseguido establecer así la primera comunicación entre los dos personajes sin que ninguno de ellos pronuncie una sola palabra. Tan sólo basta el encanto de unas imágenes reveladoras, un simple juego de niños y la amistad surge de la nada para brillar con luz propia. Precisamente, la imitación es una de las tendencias que los chicos de cortas edades emplean para conseguir un vínculo afectivo con sus padres, hermanos o amigos en un momento dado.

Spielberg usa este recurso en una de las escenas de su película **Tiburón**: Brody, el sheriff del pueblecito costero que sufre los ataques del devorador de hombres, está sentado a la mesa junto a su hijo pequeño. Le abruma los trágicos sucesos que han ocurrido en los últimos días y se encuentra muy alicaído. El niño advierte la tristeza de su padre y empieza a imitar sus gestos. Padre e hijo inician así un juego de imitaciones, que conseguirá levantar el estado de ánimo del sheriff.

Con la escena del primer contacto entre Elliott y E.T. a través de la imitación, el director adelanta un fenómeno que se cohesionará progresivamente en las siguientes secuencias de la película: la identificación de pensamientos y emociones entre los dos personajes.

En efecto, este juego es algo más que un recurso para mostrar el nacimiento de una relación agradable de manera ingenua y pueril. Se trata de un símbolo, un recurso expresivo que refleja con sencillez el carácter de una amistad que en el futuro fundirá a los dos personajes en uno solo.

5.3.3. El concepto de *simpatía* según Spielberg.

Steven Spielberg entiende esa simpatía en el sentido original pleno y etimológico del término. La voz griega procede de las palabras *syn* y *pathos*, y significa "sufrir con, ser sensible hacia algo en compañía de otro": ambos personajes son víctimas del mismo "sufrimiento" (la soledad y el abandono), que les ha situado en un mismo plano y les ha

convertido para siempre en compañeros de dichas y desdichas.

La **simpatía** entre Elliott y E.T. alcanzará tales extremos en lo sucesivo que ambos personajes llegarán a experimentar en el alma no sólo los mismos pensamientos, sino también los mismos sentimientos. Aquí reside la clave de **E.T., el Extraterrestre**, cuya trama se articula en torno al desarrollo de esta premisa. El propio Spielberg así lo advierte cuando describe la personalidad de E.T. y afirma sobre el mismo que "no se trata de una criatura que puede pensar nuestros pensamientos. Yo quería que la criatura y Elliott compartieran sus sentimientos" (33).

La siguiente escena en que se manifiesta de nuevo esta conexión anímica sucede poco tiempo después de que Mary y Gertie dejen solo en casa a Elliott, que finge tener fiebre para quedarse todo el día con su nuevo amigo. Mientras el chico imparte a E.T. una lección peculiar sobre las cosas de la Tierra, el extraterrestre siente hambre y trata de ingerir un coche en miniatura. Elliott también tiene ganas de comer (en coherencia con la citada conexión) y sale de la habitación con rumbo hacia la cocina. E.T. curiosear un paraguas y pulsa el resorte sin querer: el extraterrestre se asusta con el movimiento imprevisto de las varillas. Elliott, que se encontraba en el piso de abajo ante la nevera abierta, sufre un sobresalto en el mismo instante. El chico regresa a la habitación y encuentra temblando a E.T.: "¿Estás bien? Demasiadas emociones, ¿eh? ¿Una coca-cola?"

Ese mismo día, los dos hermanos del protagonista descubren a E.T., en una escena trepidante y divertida en la que Michael y Elliott tratan de impedir que Mary descubra a la fantástica criatura. Gertie se ha calmado y ha cesado de gritar como una pequeña histérica.

Los tres chicos se acercan a E.T. dentro del armario y, entonces, Elliott es tajante: "Me lo voy a quedar". El niño ya ha encontrado a su amigo ideal: un compañero fantástico, perfecto, alguien con quien compartir sus juegos y sus aventuras, y no está dispuesto a abandonarlo por nada del mundo. Mott y Saunders comentan así el aprecio del chico por el extraterrestre: "Para Elliott, E.T. es un amigo especial que le ofrece la compañía que ha perdido, pues su padre ha dejado el hogar y su madre trabaja. Elliott se encuentra distanciado de su hermano mayor, Michael, que tiene sus propios amigos, y de Gertie, dada su infantilidad y sus gustos femeninos" (34). E.T. ha atravesado galaxias, ha recorrido distancias cósmicas y, por último, ha conseguido burlar el acoso de un grupo de terrestres hostiles hasta llegar al armario de Elliott, situado en un punto minúsculo del universo entero.

5.3.3.1. Miedo a la separación.

El niño entiende que no se trata de un simple encuentro casual, y ni siquiera soportaría la idea de separarse de él. En el tercer acto del guión, cuando los científicos y médicos de la NASA tratan de salvar la vida del alienígena, Elliott gritará incansablemente desde su burbuja esterilizada: "¡¡Él vino a mí!!" Pero la escena en que se manifiesta con más dramatismo el dolor de Elliott ante la posibilidad de perder a su amigo de las estrellas es, sin duda alguna, la que muestra a los dos personajes en el claro del bosque durante la noche de Halloween. Niño y extraterrestre esperan la respuesta de los compañeros de E.T., a los que el alienígena ha enviado un mensaje de socorro por medio del transmisor de construcción casera. Los dos personajes presentan signos de enfermedad y la melancolía se apodera poco a poco de la escena. Elliott comprende que, si la señal llega a su destino, E.T. se marchará

de su lado. El niño suplica a su amigo: "Yo te cuidaría, no dejaría que nadie te hiciera daño, creceríamos juntos, E.T.". El extraterrestre se abraza a Elliott y le susurra la única palabra humana que conoce para expresar la unión entre dos personas que no desean separarse: "Quédate".

5.3.3.2. Miedo a los adultos.

La **simpatía** entre Elliott y E.T. también se manifiesta en un sentimiento común de pánico hacia los científicos que persiguen al alienígena durante los dos primeros actos del guión. Una vez en la habitación de Elliott, E.T. trata de enseñar a los tres hermanos su planeta de procedencia, y para ello eleva en el aire unas pelotas de colores. Las esferas giran alrededor de una central, mientras los chicos contemplan el espectáculo con estupor. De repente, Elliott lanza un grito y las pelotas caen al suelo. El chico se dirige a la ventana de su habitación y mira a la calle a través de la persiana de colores. Se escucha en la lejanía el sonido electrónico de los aparatos que manejan los científicos de la NASA. Michael pregunta a su hermano: "¿Qué te pasa?" Elliott responde, sin apartar la vista del exterior: "No sé, pero me asusta". Inmediatamente, la mano de E.T. se posa sobre el hombro del niño: esta es una clara señal de solidaridad mutua ante la común amenaza que se cierne sobre los personajes, que ya han comenzado a actuar como uno solo. El gesto de la criatura realza la empatía que le une con Elliott para situarla en un grado más alto. La unión se ha consumado con tal fuerza que al niño le aterrorizan las mismas cosas que a E.T.

Antonio Lara se refiere de esta manera al apoyo que se prestan los dos personajes

para enfrentarse a los problemas que comparten: "Cuando E.T. descubra a Elliott, sus dudas habrán terminado porque, aunque todavía no sea capaz de comunicarse totalmente, se establece de inmediato una corriente de simpatía entre ambos y una posibilidad real de romper la soledad y el miedo" (35).

5.3.3.3. Algunas experiencias divertidas.

Pero no todas las sensaciones que experimentan el niño y el extraterrestre tienen un motivo siniestro. El día posterior al descubrimiento de E.T. por parte de Michael y Gertie, Elliott se ve obligado a dejar al alienígena en el closet, pues ya no puede poner en práctica por un día más su estratagema de fingirse enfermo. E.T. se ha quedado completamente solo en el hogar y decide abandonar el armario para inspeccionar la casa. La criatura espacial entra en la cocina con decisión, abre la nevera y se dispone a probar más alimentos terrestres, con los que ya se ha familiarizado. El extraterrestre hace todo un descubrimiento ante la puerta abierta del frigorífico: la cerveza.

Mientras tanto, Elliott se encuentra en clase Biología. El profesor (otro adulto sin rostro) pasea entre las mesas de los estudiantes, a los que da instrucciones sobre la práctica que van a realizar: la disección de unas ranas. Elliott no presta atención a la explicación y se entretiene dibujando un retrato de E.T. El extraterrestre bebe una lata de cerveza y la reacción del chico en la clase no se hace esperar: sorprendido de sí mismo, Elliott eructa sonoramente. E.T. abre más latas y los efectos del alcohol se transmiten a los dos personajes de modo simultáneo. El alienígena da un traspiés y se desploma sobre el suelo de la cocina; en el aula, Elliott se resbala de su silla progresivamente hasta caer bajo la mesa.

El profesor pide a los chicos que empapen un algodón en cloroformo para dormir a las ranas. Elliott observa de cerca la suya, que aguarda su trágico destino dentro de un tarro de cristal. Como explica Melissa Mathison en el guión, el chico advierte de repente el parecido entre la mirada de la rana y el rostro de E.T., motivo por el cual se decide a liberar al resto de las víctimas de la disección. La actitud frenética de Elliott provoca un revuelo descomunal entre los alumnos que, al grito de "¡vuelve al bosque!", terminan por arruinar la clase práctica.

Entretanto, el extraterrestre construye su transmisor mientras ve la televisión. En la pantalla aparecen las imágenes de una memorable escena de *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, John Ford, 1952), en la que el protagonista besa a su amada en el dintel de un portal. La agitación continúa desbordándose en el aula de Elliott quien, emulando a John Wayne, toma de la mano a la chica más guapa de la clase y los dos niños se dan un beso junto a la puerta de la estancia.

Mathison incluye en su guión *A Boy's Life* una escena que nunca llegó a rodarse, en la que también se manifiesta el extraordinario poder de la comunicación existente entre el niño y el alienígena. El episodio de la clase de Biología ha concluido con la comparecencia de Elliott ante el director de su colegio que, de haberse realizado la escena, hubiera sido interpretado por el actor Harrison Ford. El chico, que aún presenta síntoma del embriaguez, atiende a duras penas al discurso que el adulto le imparte sobre la falta de horizontes en la juventud del momento y la inconveniencia de las drogas y el alcohol para escapar de una realidad cruel.

En la casa, mientras Elliott se encuentra en el despacho del director, Gertie juega con E.T., que comienza a saltar los escalones de la escalera. La niña disfruta con la nueva diversión que le ofrece el extraterrestre. En el despacho, Elliott también se levanta de improviso sobre su silla, fenómeno que el director, ocupado en buscar las palabras más altisonantes para su disertación, no advierte.

E.T. continúa con su juego. Finalmente, el director sorprende al chico suspendido en el aire durante unos segundos. En ese momento, Mary entra en el despacho y pide disculpas por lo ocurrido con su hijo. El director, aturdido, despide a Elliott y a su madre mientras trata de convencerse de que no se encuentra bajo los efectos de una alucinación (36).

Todos estos sucesos extraordinarios revelan a la audiencia que entre Elliott y E.T. hay algo más que una estrecha amistad. Al principio de la película, el espectador podría tener la sensación de que la relación entre niño y extraterrestre es similar a la de un chico que encuentra un cachorrillo abandonado en el jardín de su casa, y desea quedárselo a toda costa. Sin embargo, cuando E.T. convierte el armario de Elliott en su propia morada, advertimos que los dos personajes están unidos por un vínculo amistoso muy particular, hasta el punto de compartir las mismas emociones, los mismos pensamientos, los mismos sentimientos.

5.3.4. Verbos en plural.

Hacia la mitad de la película Michael descubre que Elliott utiliza la primera persona del plural para referirse al extraterrestre, mientras los dos chicos manejan unos utensilios que

pasarán a formar parte del transmisor. El hermano mayor ha notado que la piel de E.T. se ha vuelto demasiado pálida y sospecha que la criatura está enferma. Melissa Mathison desarrolló así la escena:

MICHAEL
(delicadamente)
¿Sabes, Elliott? No
tiene buen aspecto úl-
timamente.

ELLIOTT
¡No digas eso! ¡Noso-
tros estamos bien!

MICHAEL
¿Qué significa eso de
"nosotros"? Ahora dices
"nosotros" todo el ra-
to. No estoy bromeando.
Pienso que se está vol-
viendo pálido (37).

El niño vuelve a emplear el plural en una de las escenas más impactantes de **E.T.**, el **Extraterrestre**, cuando Mary descubre por fin a la criatura en el cuarto de Elliott. Michael introduce a su madre en la habitación, donde se encuentran Gertie, Elliott y E.T. Los dos amigos se encuentran tendidos sobre el suelo, gravemente enfermos. Mary se lleva el susto más grande de su vida. El pequeño le dice, con un hilo de voz: "**Estamos** enfermos. Creo que nos **estamos** muriendo". Inmediatamente, la madre toma a sus hijos y sale del cuarto sin escuchar las súplicas de Elliott: "Tú no le conoces, mamá, tú no le conoces. No podemos dejarle solo" (38).

5.3.5. Otros ejemplos de *simpatía*.

El guión *A Boy's Life* recoge otra escena escrita por Mathison, que fue modificada en el resultado final de la película y que refleja la clarividencia que une a Elliott y a E.T. Hacia la mitad del segundo acto, los dos hermanos caminan por las calles de la ciudad residencial y mantienen el siguiente diálogo sobre la conexión entre niño y extraterrestre, que así se recoge en el guión:

MICHAEL
¿Cómo sabes lo que
quiere? ¿Se ha metido
en tu cerebro o algo
así?

ELLIOTT comienza a responder, pero MICHAEL se lo impide.

MICHAEL
;;Es un hombre del es-
pacio exterior,
Elliott!! ¡Una auténti-
ca vida extraterrestre!
Podríamos despertar un
día y encontrarnos en
Marte, rodeados de mi-
llones de tipos peque-
ños y blanduchos.

ELLIOTT
Estás loco.

MICHAEL
¡Esta es una ocasión
estupenda para volverse
loco! Además, tal vez
no esté capacitado para
planear una estrategia.
Tal vez es como una
abeja obrera que sólo
sabe apretar botones o
algo por el estilo.

ELLIOTT
 ¡Es muy inteligente! Y
 es bueno. Es extraño...
 Es como si yo conociera
 lo que siente. Y él es
 bueno, te lo aseguro
 (39).

En esta escena, Elliott se refiere directamente a esa clarividencia de pensamientos y emociones que mantiene con el hombre de las estrellas. Por otra parte, en la película jamás se hace una referencia tan explícita sobre el tema hasta el final de la historia, en el momento en que los científicos tratan de salvar la vida de los dos personajes.

Durante la citada secuencia, muy cercana al clímax de la historia, Keys se acerca a Michael y le pregunta: "¿Dices que tiene el poder de manipular su medio ambiente?" El hermano mayor responde: "Es inteligente. Se comunica a través de Elliott". Keys vuelve a preguntar: "¿Elliott piensa sus pensamientos?" La réplica de Michael es impactante: "No. Elliott siente sus sentimientos" (40).

5.3.6. Un código común de quince palabras.

Otro de los fenómenos que une a E.T. y a Elliott es el hecho de que el niño se comunique con el extraterrestre por medio de un lenguaje verbal limitado. Desde el inicio de la amistad entre los dos personajes queda patente la **simpatía** que los vincula estrechamente. Gracias a que E.T. es un ser inteligente -una inteligencia superior-, el alienígena comprende las palabras y los gestos de Elliott, si bien todavía no se encuentra en condiciones

de articular sonidos con significado lingüístico ni de entender el idioma de los terrícolas. Mientras sucede el altercado de Elliott en la clase de Biología, Gertie llega a casa y encuentra a E.T. en medio del caos en que ha quedado sumida la cocina por culpa de la actividad del alienígena. La televisión está encendida y emite el programa infantil **Sesam Street**. La niña comienza a repetir las palabras que salen del receptor, dirigidas a los pequeños espectadores que todavía aprenden vocabulario: "banasta, bandido, bola, bicho, bananas, bongo, burbuja...". De repente, Gertie sorprende hablando a E.T.: "Be, bueno".

La niña se lleva una agradable sorpresa y se anima a enseñarle nuevas palabras. Cuando Elliott regresa a su habitación, el chico encuentra a su hermana dirigiéndose a E.T., que está dentro del closet: "Sé bueno, sé bueno". Segundos más tarde, Elliott escucha las primeras palabras pronunciadas por su amigo: "Elliott", "E.T.", "teléfono" y "mi casa". Michael entra en la habitación y se queda perplejo al contemplar el hallazgo. El extraterrestre sabe hablar, aunque muy rudimentariamente. E.T. demuestra con esta habilidad que su personalidad está muy por encima de la de aquellas criaturas estelares de **Encuentros en la Tercera Fase**, que únicamente saben manejar cinco sonidos musicales e interpretarlos según el código de Kodaly, y son incapaces de dar un paso sin sembrar el pánico entre los pacíficos terrícolas.

E.T. tan sólo es capaz de decir algo más de una docena de palabras (quince, para ser exactos), precisamente aquéllas que oye a Elliott y a Gertie. Los dos hermanos las usan en situaciones triviales; sin embargo, cuando aprenda a hablar, el extraterrestre las empleará con un sentido mucho más profundo. Estudiaremos algunos casos.

En uno de ellos, Elliott atrae a E.T. hasta el interior de su cuarto mientras le repite: "Ven, ven...". Curiosamente, el extraterrestre se dirige al niño con esta misma palabra en el momento de la despedida final, antes de que los dos amigos se fundan en un abrazo: "Ven". Elliott introdujo a E.T. en su vida utilizando este monosílabo; en la hora del adiós, ante la nave dispuesta a zarpar, el alienígena desea que el niño se marche con él y le repite el imperativo.

En la mañana en que Elliott se finge enfermo, el chico deja solo a E.T. por algunos instantes para bajar a la cocina y conseguir algunos alimentos. Elliott pide a su amigo que no se mueva de donde está y le dice estas palabras: "Quédate. Estaré aquí mismo". Vayamos de nuevo a la escena de la despedida. Después de que E.T. llame al niño -"Ven"-, Elliott le suplica: "Quédate". Como ya se ha indicado, chico y extraterrestre utilizan esta misma palabra en la secuencia del claro del bosque, delante del transmisor, para expresar su deseo de permanecer siempre juntos. Por otro lado, la frase "estaré aquí mismo" -que Elliott emplea simplemente para tranquilizar a E.T. durante su corta ausencia-, cobra un nuevo y expresivo significado en boca del alienígena durante el adiós: E.T. enciende su dedo milagroso y señala la frente del muchacho, mientras le da a entender con esas palabras que la amistad entre los dos permanecerá para siempre a pesar de las distancias cósmicas.

Estos vocablos -"ven", "quédate" y "estaré aquí mismo"- son las únicas palabras con que el extraterrestre se dirige a Elliott en la escena de la despedida. Podemos comprobar en esta secuencia cómo los vocablos han sufrido una transformación semántica desde que el niño los empleó como parte de un léxico coloquial hasta el momento final, en que su significado se enriquece en boca del hombre de las estrellas. Esta evolución semántica supone un recurso

expresivo excelente para indicar el dolor de dos amigos fusionados en un solo corazón y una sola mente, ocasionado porque se ven obligados a separarse. Quizás para siempre.

Durante la escena en que los tres hermanos contemplan a E.T. en el cuarto de Elliott, el niño saca un atlas y un globo terráqueo y señala un punto de California, mientras dice: "Mi casa". E.T. designará con estas palabras dos lugares realmente evocadores, tanto en la historia que se nos narra como en el mensaje del propio Steven Spielberg: el planeta de procedencia de la criatura estelar y el armario del chico.

Ambas palabras están asociadas con el universo fantástico del extraterrestre, esa dimensión en la que Elliott ha conseguido penetrar gracias a la poderosa *simpatía* que envuelve a los dos personajes. E.T. dice "mi casa" ante el niño a la vez que señala el armario para explicarle que desea volver con sus compañeros; también repetirá esas dos palabras cuando se cruce durante la fiesta de Halloween con un niño disfrazado de Yoda -el anciano maestro de **Jedis** que aparece en la trilogía galáctica de George Lucas-, a quien toma por un ser procedente de su mundo espacial. Los vocablos vuelven a ser pronunciados por E.T. inmediatamente después de que vuelva a la vida, hasta que Elliott se lo impida por la fuerza para no alertar a los científicos.

El extraterrestre llega a utilizar cuatro expresiones más: "Auh", "teléfono", "sé bueno" y "mamá". "Auh" es un grito de dolor que se escapa de los labios de Elliott cuando el niño se corta con el filo de una cuchilla circular en el armario. Inmediatamente, E.T. le cura y el lamento quedará en la mente del hombre de las estrellas como sinónimo de dolor y enfermedad. Así lo manifiesta cuando, en la noche de difuntos, ve el disfraz de Michael

y trata de sanar la herida que le produce el cuchillo que parece traspasarle la cabeza. Al igual que ocurre con las referidas palabras de la despedida, la expresión "auh" enriquece su significado y será utilizada por E.T. para indicar algo más que un pequeño corte: durante la escena de los dos personajes en el claro del bosque, el extraterrestre se señala el pecho y pronuncia el citado lamento con el fin de expresar que se encuentra enfermo.

Gertie es quien enseña a E.T. los vocablos "teléfono" y "sé bueno". En el transcurso de la escena en que la niña descubre que el alienígena puede hablar, E.T. señala el teléfono que hay cerca de la televisión y Gertie pronuncia entonces una de las palabras más escuchadas en el resto de la película. A partir de ese momento, E.T. siempre la utilizará para indicar una y otra vez que desea ponerse en contacto con sus compañeros. Elliott será el primero en comprender lo que su amigo trata de decir desesperadamente: "E.T. telefonar a casa".

La segunda expresión enseñada por la niña -"sé bueno"-, es una petición que Gertie hace al extraterrestre en la habitación de Elliott, en el momento en que el chico regresa del colegio. Durante la escena de la despedida final, E.T. recuerda esas mismas palabras ante los chicos, aunque en plural: "Sed buenos". El alienígena da un consejo a los tres hermanos antes de partir hacia su planeta, indicación respondida al instante por Gertie con una afirmación muy segura.

E.T. emplea la palabra "mamá" para referirse a Mary, durante la escena en que la madre descubre al extraterrestre en el cuarto de Elliott. El uso de este término sitúa al alienígena a la misma altura que los niños, y es una prueba más del nivel infantil en que E.T.

se mueve.

Resulta revelador que E.T. consiga hablar con Elliott utilizando un vocabulario tan escaso. Spielberg subraya de esa manera que la comunicación entre niño y extraterrestre se produce, fundamentalmente, a través de los gestos infantiles y de la *simpatía* a que nos referimos durante este apartado. Hubiera sido muy sencillo poner en escena la relación de un chico con un hombre del espacio que aprende a hablar en pocas horas, dada su inteligencia superior. Sin embargo, el obstáculo que supone la ausencia de diálogo permite al director profundizar en los vínculos que funden a los dos personajes a través de la pura imagen, del símbolo y de la metáfora: unos elementos que revalorizan toda obra cinematográfica y que se sitúan por encima del exceso diálogo.

5.3.7. La enfermedad de Elliott y de E.T.

Desde el primer momento en que Elliott comprende que E.T. desea volver con los suyos, el muchacho hace todo lo posible por satisfacer el anhelo de su amigo. Este afán de Elliott se demuestra en la ayuda que presta a E.T. durante la construcción del transmisor - confeccionado con objetos caseros-, y en el plan que trama para que el extraterrestre consiga comunicarse con sus compañeros. A pesar de que la idea de perder a E.T. le desgarró el corazón, Elliott quiere complacer al amigo con quien siempre soñó.

Mientras Elliott y Michael se movilizan para que E.T. consiga su propósito, el hermano mayor nota que la piel del alienígena se ha vuelto blanquecina y presenta una

palidez muy sospechosa. Elliott no quiere oír mencionar que su amigo pueda estar enfermo, pero será el propio E.T. quien se lo revele en el claro del bosque, después de que el transmisor haya lanzado su mensaje a las estrellas. A la mañana siguiente, Elliott despierta y no encuentra ni rastro del hombre espacial. El niño pone rumbo hacia su casa y Mary, que ya había denunciado a la policía la desaparición de su hijo, advierte que Elliott tiene fiebre.

Una vez más, la **simpatía** desborda el puro ámbito de las emociones y los pensamientos para afectar también a lo corporal: la enfermedad de E.T. se transmite a Elliott necesariamente, en plena coherencia con sus vínculos vitales. En cuanto llega a su casa, el niño ruega a Michael que encuentre al extraterrestre. El hermano mayor cumple la misión tras burlar a unos perseguidores desconocidos -los hombres del Gobierno- y encuentra a E.T., cuyo aspecto es sobrecogedor debido a su debilidad y al sarpullido que recubre su cuerpo. Ese mismo día, Mary descubre al alienígena en la habitación de Elliott, que se refiere en plural a la enfermedad mortal que los aqueja. E.T. extiende sus brazos hacia la madre y la llama con tono de súplica: "Ma-maaa". Cuando Mary, completamente asustada, intenta sacar de la casa a sus tres hijos, los hombres de la NASA entran en acción y despliegan toda su parafernalia científica para curar al niño y al extraterrestre.

En la historia no se exponen los motivos por los cuales E.T. contrae su enfermedad. Si nos ceñimos a la pura acción del relato, la característica más patente de su dolencia es la simultaneidad con que también se produce en Elliott. La mente, el corazón, las reacciones y hasta la patología del niño y del extraterrestre son tan idénticas que incluso las curvas de sus electrocardiogramas evolucionan en paralelo. Elliott y E.T. ocupan camas contiguas en el hospital de campaña que la NASA ha instalado en la casa. Mientras los doctores tratan de

definir el diagnóstico de la criatura estelar, el niño prorrumpe en gritos de indignación: "¡No tienen derecho a hacerle eso! ¡Le están asustando! ¡Le están asustando! (...) ¡Déjenlo tranquilo! ¡Déjenlo tranquilo! ¡Yo puedo curarle! (...) ¡Él vino a mí! ¡Él vino a mí!"

Elliott se refiere a E.T. ante los doctores como algo que le pertenece. Por encima de cualquier cosa, el extraterrestre es su amigo y no entiende por qué todos esos adultos se apiñan en torno a él y exclaman frases ininteligibles como "¡tiene ADN!" El niño puede sentir cómo la debilidad hace presa en ambos cuerpos y comparte con E.T. su miedo y sus ganas de vivir. En un momento de la escena, Elliott vuelve su rostro hacia la criatura estelar y le dirige estas palabras, algunas de las cuales E.T. conoce muy bien: "¡E.T., quédate conmigo, por favor! Juntos... Estaré aquí mismo, estaré aquí mismo".

La presión arterial del extraterrestre comienza a descender y las dos curvas del electrocardiograma, hasta entonces paralelas, inician una separación irrevocable. Este detalle indica que los destinos de E.T. y de Elliott siguen ahora caminos diferentes y que, dada la situación límite en que se hallan los dos personajes, uno de ellos encontrará la muerte. Obviamente, se tratará de la criatura espacial.

5.3.7.1. La muerte de E.T. y la soledad de Elliott

Una vez muerto el extraterrestre -"a las 15 horas y 36 minutos", como consignan los doctores de la NASA-, la tristeza de Elliott no conoce los límites. Ha perdido definitivamente a E.T., alguien que suponía para el niño mucho más que un amigo o un hermano, porque -

como ya se indicó- Spielberg ha enriquecido el concepto de amistad en la relación de los dos personajes hasta el punto de fundirlos en una sola persona. De esta forma, puede asegurarse literalmente que, con la desaparición de E.T., una parte de Elliott ha muerto para siempre. Su deseo hecho realidad, su amigo maravilloso caído del cielo, su "otro yo", se ha desvanecido y el niño se ve sumido nuevamente en la tibieza de una existencia melancólica.

La profunda tristeza de Elliott queda delicadamente expresada en las palabras que pronuncia ante el cadáver de E.T., que reposa en una cápsula de hibernación: "Mira lo que te han hecho. Me da tanta pena. Debes estar muerto, porque yo no sé cómo sentir. Ya no siento nada. Ahora te irás a otra parte. Yo creeré en ti toda mi vida. Todos los días. E.T., te quiero".

Sin E.T., Elliott asegura que no sabe cómo sentir, no siente nada: esa es la clave de la **simpatía** a que nos venimos refiriendo a lo largo de este apartado. El niño acusa con fuerza el vacío absoluto en que ha quedado su existencia, de manera que le hace decir "debes estar muerto". Por otro lado, Elliott recuerda ante los restos de su amigo que él fue el único que creyó en su existencia cuando, para los demás, el extraterrestre no era más que un "duende" que sólo residía en la imaginación de un niño.

La frase "ahora te irás a otra parte" es una referencia explícita al más allá, a la vida después de la muerte. Spielberg evoca una creencia religiosa en esta escena, dentro del marco fantástico en que se encuentra. Un apunte que nos remite directamente a las ideas sobre religión y fantasía, desarrolladas en **Encuentros en la Tercera Fase**.

5.3.7.2. La fidelidad de Elliott.

Toda la desesperación de Elliott se convierte en alegría desbordante en el momento en que E.T. vuelve a la vida, segundos después de que el chico concluya sus palabras de despedida (en el apartado siguiente nos referiremos a las causas de la maravillosa resurrección del extraterrestre). En cuanto se produce el milagro, Elliott elabora rápidamente un plan con Michael para que E.T. pueda regresar con los suyos. A pesar del misterioso prodigio que ha devuelto al extraterrestre al mundo de los vivos, el niño se mantiene fiel al compromiso de ayudarlo a realizar su deseo de regresar a casa. Podría decirse, incluso, que la fidelidad del chico queda reforzada con la resurrección de E.T. Aquí encontramos otra manifestación de la amistad llevada a plenitud porque, cuando dos personas se quieren de veras, a ninguna de ellas les importa dejar de lado su propio yo con tal de ganar la felicidad del otro. En este caso, es Elliott quien sacrifica su anhelo de quedarse con E.T. en la Tierra.

La ayuda que el niño presta al extraterrestre durante los últimos dieciséis minutos de la película nos hablan de amor verdadero. El muchacho se ha olvidado ya de los ruegos que hizo a su amigo horas antes, cuando los científicos de la NASA se afanaban en atender y examinar a los dos personajes. Una vez que ha recuperado a E.T., aunque la tensión atenaza su corazón, el muchacho ni siquiera se plantea la duda entre su propia satisfacción o la alegría del extraterrestre: este gesto, tan bello como costoso, es un exponente de la generosidad y la madurez que pueden darse en el alma de un niño como Elliott.

5.3.8. El legado de E.T.: "Estaré aquí mismo".

A la escena de la resurrección del alienígena sucede una secuencia plena de **momentum** y acción, que lleva el sello auténtico del hacer cinematográfico de Spielberg: Elliott, Michael y sus tres amigos tratan de llevar a E.T. hasta la nave extraterrestre que ha de llegar, mientras sufren la persecución pertinaz de los hombres del Gobierno norteamericano. Los chicos consiguen burlar el peligro y, en pocos minutos, las bicicletas voladoras que E.T. ha levantado por los aires les llevan hasta el lugar donde se halla el transmisor. La nave aterriza. Ha llegado el momento de la despedida.

Elliott no puede reprimir en este momento la súplica natural que brota de lo más íntimo -"Quédate"-, aunque sabe perfectamente que no volverá a ver a E.T. El extraterrestre hace una señal de despedida -"Auk"- mientras toca su corazón y sus labios. Elliott repite el gesto. Los dos amigos se funden entonces en un abrazo que simboliza la fusión de sus espíritus. Pero E.T. ha reservado para esa ocasión una última sorpresa. El alienígena enciende su dedo, lo eleva hasta la frente de Elliott y le dice unas palabras familiares, remarcadas por la banda sonora de John Williams: "Estaré aquí mismo".

Con este nuevo prodigio, E.T. asegura a Elliott que su amistad es imperecedera, y que la **simpatía** que les vincula con una fuerza tan especial perdurará por siempre jamás, a pesar de las incalculables distancias del universo. Los dos amigos deben separarse irremisiblemente, pero Spielberg entiende que no existen barreras materiales para una amistad perfecta. La empatía de sensaciones, pensamientos y emociones, -que constituye el cuerpo de una amistad tan extraordinaria- no conoce límites: si los tuviera, no se hubiera consumado

la redención que el director deseaba ganar para el pequeño Steven, a quien está dedicada **E.T., el Extraterrestre**.

Melissa Mathison ya adelantó la entrega del "legado" del extraterrestre a Elliott en una escena que no llegó a incluirse en la película, y que transcurre entre la muerte y la resurrección de E.T. **Keys** trata de consolar a Elliott, que acaba de perder a su amigo:

KEYS
¿Te gustaría verle de
nuevo?

ELLIOTT mira a KEYS

ELLIOTT
Siento que todavía está
aquí.

KEYS
Todo lo que fue E.T. lo
eres tú ahora (41).

Posiblemente, esta escena fue eliminada debido a la incongruencia que supondría escuchar las palabras de Elliott "Siento que todavía está aquí", segundos antes de que diga ante E.T.: "Debes estar muerto, porque yo no sé cómo sentir". Tal vez el director prescindió de este diálogo porque prefería resaltar el vacío del niño tras la muerte del amigo; la resurrección de E.T. ya se encargaría de cumplir la frase del doctor "Todo lo que fue E.T. lo eres tú ahora".

Spielberg ha querido que la intersección entre las dos esferas estribe en una amistad infantil, y es aquí donde reside toda la potencia de su ideal. Tras la realización de **E.T.**, el director ya podía dormir tranquilo, pues su nueva película apuntó mucho más lejos que

Encuentros...: el blanco se encontraba en su propio corazón, que es lo mismo que decir el corazón del pequeño Steven, el corazón de Elliott, el corazón de E.T. o el corazón de un niño.

Segunda parte:

Infancia, técnica y fantasía en *E.T., el Extraterrestre*.

5.4. Infancia y Fantasía: la fusión extraordinaria de dos mundos opuestos a la realidad de los adultos.

Empleando una clave sobrenatural, podríamos sintetizar con precisión el argumento de *E.T., el Extraterrestre* como la llegada a la Tierra del Reino de la Fantasía. Nunca como un relato de las andanzas de seres extraterrestres sobre nuestro planeta, idea que ha inspirado miles de páginas y kilómetros de celuloide con resultados más o menos originales. Efectivamente, si se incluyera la película dentro del género de Ciencia-Ficción nos encontraríamos bastante lejos del tema que sugirió *E.T.* y de las concepciones de Steven Spielberg sobre la infancia y la fantasía. Sucedería algo parecido si englobáramos la Trilogía Galáctica de George Lucas dentro de ese género sólo porque aparecen en ella naves espaciales y personajes de otros sistemas estelares: se incurriría en un reduccionismo superficial y absurdo.

Como ya se indicó en el apartado de las proyecciones del director en el filme, Spielberg no necesitó inspirarse en ningún momento para realizar *E.T., el Extraterrestre*: tan sólo se esforzó en volcar sus recuerdos y experiencias infantiles, madurados a lo largo de su vida profesional y creativa. En 1980, el director de Ohio se encontró con una historia ideal en la que plasmar dos nociones enriquecidas con el paso de los años, la infancia y la fantasía, increíblemente ligadas por una tercera: la imaginación.

Steven Spielberg concibe la infancia como un reino real, sujeto a leyes rigurosas y

enigmáticas, generosamente fecundo, portador de virtudes y valores imperecederos, en clara y eterna oposición al mundo árido de los adultos. La infancia no es un concepto vago ni una entelequia: todos hemos sido niños una vez y el cúmulo de experiencias infantiles deja un poso indeleble en la personalidad, por mucho que se desee ignorar o incluso asfixiar esta etapa de la vida común al conjunto de los mortales. Por este motivo, resulta muy cierto el tópico que nos recuerda que "todos llevamos un niño dentro". Si algún adulto duda de ello, puede investigar entonces por qué los mayores también se sienten irremediabilmente atraídos por las historias infantiles, que casi siempre son fantásticas.

A pesar de los años, Spielberg es un director que nunca ha querido dejar de ser un niño, condición indispensable para relatar historias interesantes a los pequeños. Día tras día, el director de *E.T.* ha renovado su condición infantil, y este hábito no está reñido con la madurez personal que exigen las obligaciones de los adultos. De esta manera, se viene abajo otro tópico -esta vez falso- que infinidad de críticos de cine han achacado injustamente a Spielberg: su "complejo de Peter Pan". Con este nombre se conoce el fenómeno común en personas mayores de edad que adoptan falsas actitudes infantiles, como un disfraz que les permite excusarse ante unos deberes que la desidia les presenta como cargas insoportables - la educación de los hijos, el rendimiento profesional, la fidelidad a su matrimonio, la responsabilidad social, etc.-. Sólo puede entenderse el miedo a crecer que acompaña a Spielberg como un pánico permanente a perder para siempre su sintonía con los valores de la infancia, un mundo que conoce a la perfección y que le ha convertido en juglar privilegiado de los pequeños.

En 1987, el director de *E.T.* se refería así a la mezcla de infancia y madurez que

integra su personalidad: "No quiero dejar de ser un niño nunca. Es la responsabilidad y el trabajo los que separan a un niño de un adulto, y yo creo que se puede continuar siendo niño en la mentalidad, en la actitud ante la vida, sin abandonar las responsabilidades de adulto" (42).

Sin embargo, el triunfo del director no sólo debe estudiarse desde la perspectiva infantil, pues buena parte de sus éxitos son fruto de la admiración de adultos. Es innegable que *E.T.* fascina tanto a niños como a mayores, y Neil Sinyard señala al respecto: "Lo que maravilla al espectador es la intensidad con que Spielberg le obliga a identificarse con el mundo de los niños. Spielberg ha declarado que *E.T.* trata sobre *la visión y los valores de los chicos americanos del momento*, lo cual parece más acorde con la idea original de *After School* que con la película resultante. Probablemente, Spielberg quiere comunicar que, para un niño, una fantasía agradable debe ser más vívida, más real que el propio mundo real, y que es en este mundo fantástico donde se enmarcan precisamente esos valores y esos ideales infantiles" (43).

Resulta evidente que la vida cotidiana es una dimensión aburrida para el espíritu de los niños. Por esta razón, los pequeños tratan de pasar continuamente los sucesos del mundo real por el filtro de su propia imaginación, hasta el punto de llegar a considerar como verdaderas unas impresiones particulares que un adulto "demasiado adulto" definiría como falsas y extravagantes. Un niño deja de serlo a partir del momento en que empieza a no tomarse en serio sus fantasías, o deja de hablar de ellas.

5.4.1. La fe, virtud infantil por antonomasia.

Elliott es un pequeño que, por su edad, debería encontrarse en esa etapa crítica. Sin embargo, el protagonista de E.T. no se comporta como esperarían de él su hermano Michael y sus tres amigos, Steve, Greg y Tyler. Desde el momento en que se le presenta la oportunidad de desvelar el secreto del "duende", Elliott no desaprovecha la ocasión para prolongar la adorable edad de las fantasías. El niño solitario no *intenta* creerlas: las *cre*e firmemente, a pesar de las burlas que recibe por ello. Ante el escarnio, el protagonista es tajante: "Era real, ¡lo juro!" Si Elliott se hubiera dejado arrastrar por el *realismo responsable* de aquellos que han dejado de ser niños, probablemente nunca habría encontrado a E.T. y el extraterrestre habría terminado con sus huesos dentro de una valija hermética de la NASA.

Pese a las críticas de los demás, el protagonista de la historia persevera en la defensa de su descubrimiento. En la escena del minuto en que se narra la cena familiar, Elliott se encuentra abrumado por la incredulidad de los suyos y afirma: "Papá me creería". Ante la tristeza de Mary por el comentario, Michael se encara con su hermano: "¿Cuándo vas a crecer? ¿Por qué no piensas en los sentimientos de los demás, para variar?"

Con este duro reproche, Michael amonesta a Elliott por una actitud que juzga inmadura: no soporta que el pequeño se muestre tan obsesionado por un duende imaginario mientras en su casa todavía no se han repuesto del divorcio de los padres. A pesar de que la esfera de los adultos intenta envolverlo con unos problemas que le hacen sufrir, Elliott mantiene con tenacidad sus dos pies en su mundo infantil y se resiste a perderlo. Para él, como para el resto de los niños, las sombras nocturnas de su habitación todavía encierran una

amenaza tan real como un suspenso en Geografía.

El valor propio de la infancia es, pues, la fe. Los pequeños creen firmemente aquello que se les confía y, cuanto más maravilloso encuentran lo que se les dice, mayor es su convicción. La existencia de los tres Reyes Magos, del Ratoncito Pérez, de sus superhéroes favoritos, de los protagonistas de sus programas... son algunas de las verdades inmutables de un credo que se desvanece a medida que los chicos avanzan hacia la adolescencia.

Aunque la fe en lo fantástico empiece a evaporarse, en los menores de trece años existe un encanto por la Fantasía que puede permanecer toda la vida, con mayor o menor intensidad. Seguramente, Elliott ya no cree en Santa Claus ni en su trineo de renos voladores, pero todavía vive su fiesta con ilusión y tal vez cree escuchar el tintineo de las campanillas sobre el tejado de su casa. Esta atracción del pequeño protagonista hacia los seres del mundo fantástico se pone de manifiesto en la escena en que Elliott enseña a E.T. algunos objetos de la Tierra: una lección para extraterrestres que refleja con nitidez la visión de la realidad a través de un niño y la candorosa inocencia de los pequeños.

Elliott se ha fingido enfermo para quedarse en casa con el alienígena, al que saca del armario. El extraterrestre siente curiosidad por las cosas esparcidas encima de la mesa y el niño comienza a enseñárselas: "Coca-cola. Se bebe. ¿Ves? Es... una bebida. Comida. ¿Ves? Esto son juguetes. Hombrecitos. Éste es Greedo, y éste es Hammerhead, éste es el Hombre-Foca, y éste es Nadoltoff. Y éste es Lando Carlissian; éste es Bobafet. ¡Y fíjate! Pueden incluso pelearse". Elliott simula un tiroteo galáctico entre dos hombrecitos, en el que imita los sonidos de los disparos con gran realismo, y prosigue la explicación. "Mira: peces. Los

peces comen comida de peces. El tiburón se come a los peces, pero nadie se come al tiburón. Mira: ésto son caramelos. Se comen. Pones el caramelo aquí y, cuando leventas la tapa, sale el caramelo... ¡y puedes comértelo! ¿Quieres uno? Esto es un cacahuete. Se come. Pero éste no te lo puedes comer porque es de mentira. Ésto es dinero. ¿Ves? Metemos el dinero en el cacahuete. ¿Lo ves? Hucha. ¿Ves? Y ahora, ésto es un coche. Con esto vamos de un sitio a otro. ¿Ves? Coo-che".

A propósito de esta escena, Mott y Saunders observan: "Una vez en su cuarto, E.T. comienza a curiosear los juguetes y objetos que encuentra a su alrededor. Aquí comienza un proceso de aprendizaje entre un viejo extraterrestre y un pequeño terrícola. Spielberg desarrolla un cuento conmovedor: todos los niños -especialmente aquellos que, como Spielberg, vivían en **suburbs**- dan rienda suelta a su imaginación, fantasean durante sus períodos de soledad y aislamiento" (44). La creencia en la fantasía se da con tal fuerza en los niños que muchas veces son incapaces de distinguir lo real de lo imaginario. Spielberg conoce muy bien este fenómeno, y eleva esta identificación de los dos mundos a la categoría de ley suprema en **E.T.**, el **extraterrestre**. Encontramos un efecto de este principio en la escena en que Elliott, Gertie y Michael contemplan al alienígena en el armario, segundos después de que estos dos últimos lleguen a casa y hagan el descubrimiento.

La niña se ha repuesto ya del susto y el hermano mayor no sale de su asombro. Elliott asegura: "Me lo voy a quedar". Gertie, que en ningún momento se plantea la posibilidad de encontrarse ante una broma pesada, acepta la existencia del extraño ser y pregunta: "¿Qué es?" Elliott responde así: "No te hará daño, Gertie, no te hará daño. No te haremos ningún daño". La pequeña insiste: "¿Es niño o niña?" El hermano dice seguro: "Es un niño". Gertie:

"¿Llevaba alguna ropa?" Ante la curiosidad de la chica, Elliott responde y advierte: "No. Pero oye, no lo debes contar. Ni siquiera a mamá". Gertie: "¿Por qué no?" Entonces, el niño da una explicación que se cumplirá en lo sucesivo: **"Porque los mayores no pueden verle. Sólo los niños pequeños pueden verle"**. La niña se vuelve a su hermano con simulada actitud escéptica: "¿Sí? No me digas...". Para asegurar el silencio de Gertie, Elliott le arrebató su muñeca india y se la arroja a Michael, mientras explica a su hermanita lo que podría ocurrir si no mantuviera la boca cerrada: el hermano mayor empieza a golpear a la muñeca, mientras los dos chicos imitan su voz y piden que cese la tortura. La amenaza es demasiado atroz para Gertie, que promete entre lágrimas guardar silencio.

En esta escena, la niña muestra a Elliott su incredulidad sobre el hecho de que E.T. resulte invisible a los mayores; sin embargo, le resultan insoportables unos segundos de tortura para su muñeca y unos gritos desesperados que parecen salir realmente del juguete de trapo. Spielberg advierte de esta forma que, quienquiera que se atreva a dudar de la fantasía que vemos en la película, se expone a pasar un mal rato. Aunque se trate de una niña pequeña. A partir de esta secuencia, a Michael no le queda más remedio que regresar en el tiempo y acatar las leyes a las que estuvo sometido. El hermano mayor no volverá a burlarse del pequeño soñador.

La actitud sumisa de Michael ante Elliott contrasta con la prepotencia que el hermano mayor demostraba en las primeras escenas de la película. Antes de que el protagonista le presente a E.T., Elliott le obliga a hacer la "promesa más sagrada de su vida" y le fuerza a prestar la fórmula de un juramento de palabras trascendentes: "Tienes poder absoluto". Una vez revelado el "duende" (tan real como su propia sorpresa), Michael se rinde bajo la

autoridad de Elliott. El hermano mayor se ve obligado a introducirse de nuevo en los sueños de una infancia pasada pero todavía cercana: Elliott sabe infinitamente más que él, conoce los secretos del Reino de la Fantasía y, de ahora en adelante, será mucho mejor creer en duendes, hadas y seres extraterrestres. Curiosamente, cuando Michael trate de llevar a su madre ante el alienígena enfermo, el chico empleará las mismas palabras que utilizó Elliott para asegurarse de su discreción: "haz la promesa más sagrada de tu vida".

Los preceptos que la Fantasía impone a los niños son rigurosos, si bien el tiempo los condena al olvido. Steven Spielberg desea subrayar que E.T. se aparece a uno de esos chicos que pueden comenzar a desobedecer estos mandatos, aunque continúen experimentando una ilusión desbordante por todo aquello que exceda lo natural y sientan una profunda nostalgia de los años en que lo fantástico resultaba familiar. Por otro lado, Elliott se resiste a dejar de lado estos preceptos y desea a E.T. por encima de cualquier diversión típica de adolescente, como puedan ser los motores, las pandillas o las salidas nocturnas.

La fe de los pequeños es la columna que soporta el Reino de la Fantasía, y Spielberg no transige con los incrédulos. Esta firme actitud del director encuentra sus raíces en el siguiente fragmento de "Peter Pan", la novela de J. M. Barrie, durante el cual el niño que no quiso crecer explica a su amiga Wendy la importancia de la fe de los niños:

-Mira, Wendy, cuando el primer bebé se rió por primera vez, su risa se rompió en mil pedazos y éstos se esparcieron y ése fue el origen de las hadas.

Era una conversación aburrida, pero a ella, que no conocía mucho mundo, le gustaba.

- Y así -siguió afablemente-, debería haber un hada por cada niño y niña.

- ¿Debería? ¿Es que no hay?

- No. Mira, los niños de hoy día saben tantas cosas que dejan pronto de creer en las hadas y cada vez que un niño dice: "No creo en las hadas", algún hada cae muerta (45).

La manifestación de E.T. a Michael y, posteriormente, a los adultos supone toda una revolución del mundo fantástico contra aquellos que un día "dejaron de creer en las hadas". La Fantasía revela su existencia, trata de reclamar sus fueros y para ello envía un emisario al mundo real en forma de simpático extraterrestre. Su llegada a la Tierra es un reproche a todos los apóstatas que renegaron de las maravillas infantiles, y una invitación a tomarse en serio unas ilusiones que pueden hacerse realidad el día menos pensado.

E.T. debía encontrar a Elliott necesariamente. Su amigo terrestre era el humano ideal: un niño que cree verdaderamente en la magia, que vive rodeado de los seres que imagina en medio de su soledad, que aún no es culpable de la muerte de ningún hada... y que desea a E.T. sin saberlo. De nuevo encontramos aquí el viejo anhelo de Steven Spielberg de fundirse con el Reino de la Fantasía, y que ya apreciamos en el tema musical "When You Wish Upon A Star", de **Pinocho**, incluido en la banda sonora de **Encuentros en la Tercera Fase**. E.T. significa para Elliott la estrella deseada de la canción y el "sueño hecho realidad", como

también se nos dice en la letra.

5.4.2. E.T. como embajador del Reino de la Fantasía.

El extraterrestre viene a ser un amigo maravilloso, en especial para Elliott. E.T., en sí, es un personaje de otro mundo que encierra dentro secretos jamás soñados. Es capaz de curar heridas en un instante -incluso a través de la televisión, como relata Melissa Mathison en una situación que no llegó a rodarse-, de suspender objetos en el aire y de realizar diversiones insospechadas: ¡volar por el cielo sobre una bicicleta con una gigantesca Luna llena como testigo! Junto a E.T., las flores marchitas florecen con asombrosa vitalidad, pues a su paso se crea una atmósfera de benignidad y pureza. La sola presencia del extraterrestre es suficiente para volver loco de alegría al más apático de los niños. Sus andares torpes, sus ojos rebosantes de amabilidad, su tacto delicado, su ingenuidad, su carácter apacible... le convierten en el mejor de los súbditos del Reino de la Fantasía sobre la Tierra.

Spielberg se refiere a la presencia del maravilloso ser entre los humanos por medio de una escena que representa en sí toda una metáfora: la noche de "Halloween". En esta secuencia se narra el plan de los tres hermanos para sacar a E.T. de la casa y facilitarle así una toma de contacto con los suyos en el bosque. A través de los ojos de su disfraz de fantasma, el extraterrestre observa toda una multitud de niños transformados en personajes de ficción: monstruos, jorobados, hadas, brujas... Mathison y Spielberg no eligieron por casualidad la noche de "Halloween" para ambientar la escena, pues en ella se establece una similitud entre las vivencias de E.T. con los tres hermanos y la participación del

extraterrestre en una fiesta infantil desbordante de ilusión y misterio.

Neil Sinyard advierte el contraste que el alienígena descubre entre los terrícolas adultos, tan siniestros, y los terrícolas pequeños, amantes del ensueño: "E.T. aparece en la noche americana del miedo, Halloween. Pero, lejos de asustar a la gente, E.T. comprueba que los seres humanos parecen mucho más terribles y amenazantes que cualquier visitante de otro planeta" (46).

Mientras E.T. camina por la calle, de las manos de Elliott y Michael, el hombre de las estrellas descubre un rostro familiar entre la multitud de tipos fantásticos: Yoda. Los pequeños espectadores disfrutan con la confusión de E.T., que cree haber topado con un personaje de su mundo. El divertido episodio nos recuerda el papel vital del maestro de Jedis en la trilogía galáctica de George Lucas, y también evoca la trascendencia de la Fuerza en el universo de Luke Skywalker y Darth Vader. Pero, en tercer lugar, el encuentro de E.T. con Yoda pone de manifiesto la importancia de la fe, esa virtud tan infantil.

A lo largo de la trilogía galáctica, Obi Wan Kenobi primero en **La Guerra de las Galaxias** (*Star Wars*, George Lucas, 1976) y Yoda después en **El Imperio contraataca** (*The Empire Strikes Back*, Irving Kershner, 1980) intentarán desvelar al joven Luke los secretos del principio poderoso que une a todas las galaxias, pero habrán de chocar inevitablemente con el escepticismo de "realistas" como Han Solo, que se resiste a creer que "un campo de energía mística controle sus acciones". Incluso el propio Luke ofrecerá cierto recelo inicial ante los prodigios de la Fuerza. Podríamos decir que George Lucas sitúa su historia en un plano *metafantástico*, dado que se nos muestran las actitudes posibles de unos personajes de

ficción ante la propia Fantasía encarnada en la Fuerza -que resulta ser real, por otro lado-. Pero la cuestión de fondo es la fe: sin la creencia en la Fuerza, no hay salvación posible para los héroes.

Durante una escena de **El Imperio contraataca**, el maestro Yoda pone a prueba a su discípulo Luke ante una ciénaga del planeta Dagobah: el joven Skywalker deberá sacar a flote su propia nave, con la que huyó del Mundo de Hielo durante el ataque de las fuerzas del Imperio. Yoda pide a Luke que realice la misión, pero únicamente podrá emplear los poderes de la Fuerza. El joven aspirante a Jedi no se hace ilusiones: "Lo intentaré". Yoda no transige ante estas palabras: "¡Hazlo o no lo hagas! Pero no lo intentes...". Ante las potencias sobrenaturales y fantásticas no caben las vacilaciones o las dudas de fe; tan sólo se precisa seguridad, una fe ciega.

Luke cierra los ojos. Se concentra. La nave comienza a surgir del pantano. Yoda se maravilla. Pero Luke no termina de estar seguro de lo que hace y la nave vuelve a sumergirse en el agua. El anciano maestro de Jedis (apenas 900 años de edad) intenta enmendar el error del discípulo y extiende su mano. En pocos segundos, la nave surge de la ciénaga y se posa suavemente junto a la orilla. Luke no sale de su asombro: "No lo creo". Yoda replica: "Por eso fracasas". El maestro de Dagobah acaba de mostrar la clave de los secretos sobrenaturales: la fe. Con esta lección, George Lucas -que no sólo comparte con Steven Spielberg una estrecha amistad, sino un credo infantil común- pone de relieve la trascendencia de las intuiciones personales y la creencia en las propias fantasías pueriles, que nunca mueren. El director de Ohio reconoce en la obra de Lucas múltiples principios sobre la infancia y la fantasía. Tal vez por ello, las referencias que se hacen en **E.T.**, el

Extraterrestre a Yoda y a Lando Carlissian (el amigo de Han Solo, ese tahúr galáctico que acaba uniéndose a la rebelión) son dos guiños de Spielberg a su amigo, el director de California.

La Fuerza era un principio que se daba con extraordinaria intensidad en el clan de los Skywalker: Luke, Leia Organa y Darth Vader. El pequeño Elliott también estaba dotado de un sexto sentido que propició su amistad con E.T. Si los tres personajes de la trilogía galáctica eran capaces de realizar prodigios a través de la fe en sus poderes sobrenaturales innatos, Elliott también posee una aptitud inherente a su condición infantil -la fe en lo fantástico- que le situará muy por encima del resto de los mortales.

5.4.3. Los adultos en el mundo de Elliott y E.T.

La oposición niño-adulto que impregna a toda la película de Steven Spielberg se desdobra paralelamente en una pugna permanente entre el Reino de la Fantasía y la realidad. Este primer contraste generacional se muestra en el temor de Elliott hacia todo lo que haga referencia a los mayores, quienes por otro lado, son incapaces de comprender nada fantástico o maravilloso y viven inmersos en su mundo de realidades egoístas y estériles. De los adultos procede la gran pena que le aflige, el divorcio de sus padres, y sólo sabe de ese tema que, en pocos días, le ha convertido en la víctima inocente de un conflicto entre adultos que nunca terminará de entender. En segundo lugar, debemos recordar las siniestras intenciones del profesor de Biología, que pretendía realizar una masacre masiva con las ranas del laboratorio; el profesor es un adulto monstruoso que surge del extraño mundo de los mayores

para llevar a cabo un propósito horrible, letal y absurdo. Finalmente, Elliott deberá hacer frente a un grupo de científicos que persiguen a E.T. con fines poco amistosos y que le causan terror desde los primeros minutos de la película.

Elliott lucha contra el mundo de los mayores en los citados tres frentes. Ciertamente, Spielberg ha concebido el papel de los adultos en E.T. en plena coherencia con la supremacía de la infancia que se aborda en toda la película. De este principio se desprende el hecho de que nuestro extraterrestre sólo se manifieste a dos niños (Elliott y Gertie) y a un adolescente que rejuvenece dos o tres años de repente (Michael). Elliott no se equivoca cuando dice a su hermana pequeña que **"los mayores no pueden verle. Sólo los niños pequeños pueden verle"**. Y, en efecto, Mary es incapaz de descubrir la existencia de E.T. durante tres ocasiones en las que el alienígena se encuentra a un metro de la madre.

Mary entra dos veces en el armario de Elliott, que sirve de morada a E.T. En la primera ocasión, extrae de él un saco de dormir mientras Elliott finge que se encuentra enfermo: no advertirá ni rastro del extraterrestre. Al día siguiente, la madre escucha un ruido sospechoso en el cuarto de su hijo mediano antes de dejar la casa, motivo que la empuja a subir hasta la habitación. Mary abre la puerta del closet. Su mirada recorre los rostros de una fila interminable de muñecos, pero no descubre a E.T., que permanece estático entre los personajes de trapo y plástico. Las palabras de Elliott vuelven a cumplirse cuando Mary regrese a su hogar con Gertie. E.T. ha organizado un buen revoltijo en la cocina y la niña intenta presentárselo a su madre: "Quiero que conozcas a alguien". Mary, ocupada en colocar los alimentos de la compra en la nevera y en lamentarse por el coste de la vida, es incapaz de advertir al extraterrestre, con quien se cruza varias veces en sus paseos por la estancia.

Por último, la madre lo derriba fortuitamente con la puerta de la nevera. Gertie informa a Mary: "Es el hombre de la Luna, pero creo que te lo has cargado". Pero tampoco descubrirá a la criatura.

Al igual que la madre de Elliott, los científicos también son incapaces de ver a E.T. Unicamente pueden seguir su pista gracias a sus aparatos de rastreo, que les llevarán hasta la casa de los tres hermanos. Al final de la película, cuando el extraterrestre caiga mortalmente enfermo, podrán contemplarle detenidamente.

Los adultos no pueden ver al extraterrestre porque no están capacitados para entender las cosas del Reino de la Fantasía. Para ellos, E.T. sólo es un personaje que vive en la imaginación de un niño. Si bien es cierto que el alienígena es algo real para los científicos de la NASA, no hay que perder de vista que los hombres del Estado tan sólo desean llegar hasta él para estudiarlo y obtener de él un provecho particular, dado que E.T. es un espécimen de interés nacional, algo así como un alto secreto de Estado, y los hombres del gobierno serían capaces de disparar sus armas con tal de capturarlo. Para los hombres de la NASA, E.T. no es más que una extraña forma de vida. Nada más.

No debemos perder de vista que, al igual que sucede en **Encuentros en la Tercera Fase**, estamos asistiendo a la proximidad de dos mundos, simbolizados en un niño y un extraterrestre. Por eso, el autor Philip Taylor señala que "la enseñanza [de la película] reside en que la amistad entre culturas sólo es posible a través de los jóvenes y los inocentes, pero nunca por medio de un mundo cínico, adulto, que ha olvidado el significado de la verdadera amistad y de la comprensión" (47).

La postura de los personajes mayores de *E.T.* contrasta fuertemente con las intenciones de Elliott, que ve en el hombre de las estrellas el mejor amigo con quien siempre soñó. Dada las concepciones de Spielberg sobre la infancia y la fantasía, la única relación cordial que el extraterrestre podía mantener sólo habría de darse con un niño. Neil Sinyard se refiere así al protagonismo de los niños en las obras de Spielberg que relatan las injerencias del Reino de la Fantasía en nuestro mundo: "Tanto en *Encuentros en la Tercera Fase* como en *Poltergeist*, son los niños quienes toman el primer contacto con el mundo de lo sobrenatural y lo irracional, pues ellos son capaces de proyectar sus inquietudes hasta una esfera muy por encima de los adultos, que han perdido ese sexto sentido" (48).

Los adultos son, por tanto, personajes proscritos en la historia de *E.T.*, el *Extraterrestre*. Exceptuando a Mary -a quien Spielberg considera, en cierta manera, un niño más-, los mayores siempre aparecen en la película como seres envueltos en un halo tenebroso de misterio. Ya desde el comienzo del relato comprobamos cómo ninguno de ellos muestra su rostro al espectador: tanto los científicos como *Keys* siempre son observados a contraluz durante la persecución inicial por el bosque, y la faz de los acosadores de *E.T.* están oscurecidas por completo. Los hombres de la NASA sólo son sombras amenazantes que danzan en la oscuridad y aprovechan la noche para cernirse sobre la casa de los niños. No sabremos nunca qué aspecto tenía el repartidor de pizzas que se acercó hasta el chalet de Elliott. Del mismo modo, el profesor de la clase de Biología es un "cuerpo parlante" descabezado, pues el encuadre de la cámara cercena al personaje a la altura del cuello durante todo el episodio. El agente de policía que acude a casa de Elliott cuando Mary denuncia su desaparición es otro adulto sin rostro.

El espectador es incapaz de descubrir la personalidad de los científicos de la NASA, y su presencia sólo se reconoce a través de un sonido electrónico característico, de ruidos de llaves, siluetas recortadas a contraluz y bultos que trabajan al amparo de una oscuridad inquietante. Los adultos del Estado que buscan frenéticamente a E.T. actúan inmersos en una atmósfera siniestra. Ya en el inicio de la película, cuando el extraterrestre es aterrorizado por las luces cegadoras del vehículo de los científicos, Spielberg trata de adelantar una idea que se desarrollará en el transcurso de la historia: la humanidad amenazada por la alta tecnología despersonalizada, que sitúa sus objetivos vitales muy por encima de la vida de cada hombre, tal como sugiere Sinyard (49).

Cuando E.T. enferma, los hombres de la NASA invaden el hogar de Elliott enfundados en trajes de astronauta, lo que les confiere un aspecto aterrador. A partir de ese momento, los científicos precintan la casa, que queda absorbida por una burbuja sanitaria. El chalet se ha convertido en un hospital improvisado y ofrece una visión apocalíptica, porque los "adultos" de la historia se han apoderado del hogar. Es entonces cuando **Keys** entra en escena y, como consta en el guión (50), Mathison consiente que el espectador aprecie durante largos segundos las facciones amables de su rostro a través de la escafandra de su traje. **Keys** es el primer adulto a quien vemos la faz, pues Mary y él están vinculados con la infancia en un grado mayor que el resto de los adultos. A los dos les ha sido permitido contemplar a E.T. desde una posición de preferencia: la madre es un personaje cuasi-infantil que también participa en la fiesta de Halloween, y **Keys** confiesa ante Elliott que soñaba con el extraterrestre desde que tenía diez años. Mary y **Keys** son dos mayores que envidian a Elliott, y su relativa condición infantil les permite asistir junto a los chicos a la escena final que narra la despedida del extraterrestre.

Exceptuando a Mary y al científico del manojito de llaves, el espectador sólo ve rostros de adultos a partir del momento en que se produce la muerte de E.T. Una vez que el embajador del Reino de la Fantasía ha desaparecido sobre la Tierra, el encanto mágico se desvanece y sólo queda la realidad, triste, pura y desnuda. Los doctores desatan sus mascarillas y muestran sus caras al público. Los adultos ya no tienen por qué ocultarse.

5.4.4. El enigma de la muerte de E.T.

La muerte de E.T. encierra todo un misterio de motivos prácticamente inescrutables. Mott y Saunders recogen algunas suposiciones que se apuntaron para resolver el enigma: tal vez la dolencia del alienígena fue fruto de una dieta alimenticia pobre, quizás fue ocasionada por el influjo de la gravedad terrestre en su cuerpo o acaso se debió al "mal de tristeza" que sufría al verse privado de la compañía de los suyos.

Por su parte, William Kotzwinkle, autor de "E.T., The Extraterrestrial in his adventures on Earth" (51) -breve novela basada en el guión de Mathison, con la que trata de desarrollarlo-, tampoco es capaz de ofrecer unas razones convincentes que expliquen el problema, y sus conjeturas son idénticas a las que barajan Mott y Saunders.

En efecto, Steven Spielberg no ofrece al espectador ningún indicio que le permita saber las causas de un fenómeno de tal gravedad. Mott y Saunders estiman que el director abandona a la audiencia en el misterio intencionadamente: "Spielberg nos invita a usar nuestra imaginación para suplir las lagunas y mantener la fe. La mayoría de los pequeños

espectadores aceptan inmediatamente las premisas que nos frece la historia: no observan la acción desde un punto de vista crítico y asumen cuanto ocurre como algo que necesariamente debe ocurrir" (52).

Si bien las causas que provocan esta muerte no se exponen explícitamente, lo cierto es que el fallecimiento del extraterrestre supone un punto de giro vital para el relato, que recibe así una lograda delicadeza emotiva gracias a las reacciones de Elliott y de su familia.

E.T. permanece muerto por un espacio de tiempo que apenas llega a los cinco minutos: poca duración si se compara con la larga agonía que precede al final del alienígena. Al cabo de esos cinco minutos, inmediatamente después de que Elliott pronuncie sus palabras de despedida ante el cadáver de E.T., el alienígena retorna a la vida: su piel muestra el color habitual, en su pecho vuelve a brillar la luz roja de su corazón gigantesco y las flores marchitas se recobran con una lozanía extraordinaria.

5.4.5. La resurrección de E.T. y la fe de los niños.

Autores como Mott y Saunders, Sinyard o Kotzwinkle encuentran esta súbita resurrección de E.T. tan oscura como su muerte. Los dos primeros se refieren así al prodigio: "Cuando E.T. muere, Elliott, cuya vida parecía apagarse también, vuelve a recuperarse. Entonces la luz del corazón de E.T. empieza a brillar misteriosamente. En apariencia, ha resucitado, pero no sabemos cómo ni por qué" (53). Por su parte, Kotzwinkle también se muestra incapaz de dar una respuesta al retorno del extraterrestre a la vida y

prefiere dar rienda suelta a su imaginación al relatar el suceso en su novela. Kotzwinkle atribuye el milagro al poderoso influjo de un planeta hermano sobre el cuerpo del alienígena, o quizás a la energía creadora del cosmos (54).

Sin embargo, Steven Spielberg ya ha ofrecido las claves de la resurrección del personaje varias escenas atrás. Tal vez el director deseó dejar la muerte de E.T. en el misterio para despertar las posibles especulaciones creativas del espectador, como apuntaban Mott y Saunders. Pero ante la resurrección de E.T., Spielberg resulta muy coherente con sus concepciones de la infancia y de la fantasía. El regreso a la vida del extraterrestre es perfectamente explicable.

Para demostrar los motivos del prodigio, resulta necesario regresar a la escena en que E.T. cura a Elliott su corte en el dedo con la cuchilla dentada, momento en que los dos personajes se encuentran dentro del armario. Aquí encontramos la primera pista. Recordemos que, en el exterior, Mary relata a Gertie un fragmento del cuento "Peter Pan": el episodio que narra la curación de Campanita gracias a que los niños que leen el cuento creen en las hadas y baten palmas. En esta escena, Spielberg reúne los ingredientes más genuinos de su mundo fantástico e infantil: un **niño** (Elliott), que encarna al pequeño Steven; una **criatura maravillosa** (E.T.), el amigo imaginario bajado a la tierra con que soñaba el director cuando era niño; el **armario**, lugar predilecto de Spielberg en su universo imaginario y escenario de sucesos sobrenaturales; **Peter Pan**, el pequeño que nunca quiso hacerse mayor, el niño eterno; una **madre** que lee cuentos a sus hijos (Mary), la primera fuente que conecta a los pequeños con el mundo de lo maravilloso; un **prodigio fabulado** (la curación de Campanita); un **prodigio real** (la curación del dedo de Elliott); y un **encanto mágico** que une la realidad

con la fantasía en la escena.

En esta primera pista, Spielberg manifiesta de modo rotundo que la fe de los niños mantiene en el ser a todo el Reino de la Fantasía. Pero el director no trata de constatar un hecho ficticio, imaginativo o metafórico, sino una verdad axiomática. En efecto, Campanita se cura gracias a las palmadas que baten los lectores infantiles del cuento, y Gertie es uno de ellos: en la historia, la hermanita de Elliott aplaude a instancias de Mary porque desea que la amiga de Peter Pan no muera, y cree en este remedio con firmeza. Mary pregunta a su hija: "¿Crees en las hadas?" La niña responde sin vacilar: "¡Creo, creo!" Y la madre le ruega: "Entonces bate palmas". Conviene recordar que el protagonista del cuento de James M. Barrie había explicado a Wendy que, cada vez que un niño dice: "No creo en las hadas", un hada cae muerta en algún lugar. La fe de los niños es, pues, vital para sostener la existencia de los seres de la fantasía.

Antes del rodaje de E.T., Melissa Mathison imaginó así la escena en su guión A

Boy's Life:

MARY
 "¡Campanita! ¡Te has
 tomado mi medicina!"
 Ella revoloteaba extra-
 ñamente por todo el
 cuarto, respondiéndole
 con un campanilleo muy
 débil. "Estaba envene-
 nada y te la has bebido
 para salvarme la vida!
 Campanita, querida Cam-
 panita, ¿Te estás mu-
 riendo?"

(...)

ELLIOTT saca una rueda de dientes de cuchilla y siente un gran

corte en el dedo.

ELLIOTT
(susurra)

¡Oh!

El chico sopla sobre su mano herida. E.T. le observa.

MARY
Su luz empezaba a des-
vanecerse, y si se apa-
gaba llegaría su muer-
te. Su voz era tan baja
que apenas podía enten-
der lo que decía.

E.T. levanta su dedo índice y empieza a brillar lentamente con un resplandor rosáceo. Esto es nuevo para ELLIOTT, y el chico se aleja inmediatamente de E.T.

MARY
¡Dice que cree que po-
dría curarse si los
niños creyeran en las
hadas! Peter se levantó
y abrió los brazos, no
sabía hacia quién, tal
vez a los niños y niñas
que no eran como él.
"¿Crees en las hadas?
¡Di rápido que crees!"

GERTIE
¡Creo!

E.T. toca la herida de ELLIOTT con su dedo encendido. Lo frota suavemente la mano del chico. E.T. retira su mano y la luz desaparece. ELLIOTT mira su mano. La herida está curada.

MARY
"Si crees, bate pal-
mas".

OIMOS a GERTIE dar palmadas.

MARY
Muchos aplaudieron,
algunos no, unos pocos
silbaron, pero Campani-
ta estaba a salvo.

ELLIOTT mira a E.T., que ha acercado su cabeza contra la pared

para escuchar el final del cuento de MARY. ELLIOTT agarra un pico de la colcha sobre la cual E.T. está sentado y seca con suavidad el sudor de la frente del extraterrestre. ELLIOTT sonríe a E.T., quien a su vez sonríe al chico.

MARY
 "¡Oh, gracias, gracias,
 gracias! ¡Y ahora, a
 salvar a Wendy!" (55).

Spielberg enseña lo que ocurre dentro del armario para demostrar el poder de la imaginación, de una forma inversa al relato de Barrie. En *Peter Pan*, son los niños quienes curan a Campanita; en *E.T.*, un personaje maravilloso sana la herida de un niño de la Tierra. Los dos mundos, el real y el sobrenatural, se encuentran al mismo nivel, al abrigo de una amistad extraordinaria entre un pequeño y un extraterrestre. Cuando las dos esferas se han fundido en una, sus leyes son las mismas. Por otro lado, *E.T.* es por sí mismo una fuente de vida (como demuestra el hecho de que el extraterrestre pueda revitalizar flores marchitas) pero también necesitará de la fe de Elliott para recobrar la vida, como se explicará unas líneas más abajo.

La segunda pista de la resurrección de *E.T.* tiene por protagonista a Gertie. El extraterrestre ya ha fallecido y la niña llora en brazos de su madre, a pocos metros de *E.T.* Gertie pregunta a Mary con un hilito de voz: "¿Está muerto, mamá?" La madre responde: "Creo que sí, tesoro". La niña recuerda entonces el citado fragmento de *"Peter Pan"*: "¿Podemos desear que vuelva?" Mary: "Sí". Y Gertie pronuncia las palabras mágicas: "Lo deseo".

Cuando la hermana de Elliott expresa este anhelo, la niña cree que podrá hacerse realidad. Un adulto sin fe, que apostato hace muchos años de sus credos infantiles, hubiera

dicho "lo deseo" para indicar únicamente sus sentimientos, si bien sería plenamente consciente de su impotencia ante la muerte. Por el contrario, la fe de los niños es milagrosa. Gertie está viendo el cadáver de E.T., es testigo del dolor de Elliott y de los trámites que efectúan los científicos para conservar el cuerpo del extraterrestre. A pesar de todo, en la niña cabe la esperanza de recobrar a E.T., y expresa las palabras "lo deseo" como una fórmula mágica que devolverá la felicidad de todos, no como un simple anhelo desesperado que nunca podrá realizarse; ésto último hubiera sido la reacción lógica de un adulto.

El tercer motivo de la resurrección de E.T. estriba en el propio Elliott y sucede minutos después de que Gertie pronuncie su deseo desde los brazos de su madre. El niño ha pedido despedirse a solas del extraterrestre y expresa todo su dolor en unas palabras emotivas. Elliott primero sufre al ver el cuerpo muerto de su amigo -"Mira lo que te han hecho. Me da tanta pena"-, y después deduce que se ha ido definitivamente porque lo siente en lo más íntimo de su alma infantil -"Debes estar muerto, porque yo no sé cómo sentir. Ya no siento nada. Ahora te irás a otra parte"-. Inmediatamente, Elliott pronuncia las palabras mágicas sin darse cuenta: "Yo creeré en ti toda mi vida. Todos los días. E.T., te quiero".

En cuanto Elliott profesa su creencia ante E.T. y se vuelve de espaldas, el pecho del extraterrestre se inunda de luz roja. Al encanto de las últimas palabras del niño, E.T. resucita. El deseo de Gertie ha sido una de las causas del milagro, pero el motivo último se encuentra en la fe de su hermano. Al igual que la creencia de los niños en las hadas pudo salvar a Campanita en un instante, la fe de Elliott ha devuelto la vida a E.T.

Neil Sinyard, con más acierto que Mott, Saunders y Kotzwinkle, sugiere que el

extraterrestre resucita gracias al amor que le profesa Elliott: "La alta tecnología de la NASA es incapaz de revivir a un E.T. moribundo, pero el amor de Elliott sí puede hacerlo" (56). A pesar de esta interesante apreciación, puede demostrarse que no es el cariño exactamente lo que hace que E.T. reviva, pues el amor del pequeño es, en último término, consecuencia de la fe que mantiene en su amigo de las estrellas. Sin la fe del protagonista -"Era real, ¡lo juro!"-, Elliott no hubiera buscado con tanto empeño a su "duende" ni hubiera conseguido que resucitara: "Yo creeré en ti toda mi vida. Todos los días".

Encontramos en otras obras del director de Ohio esta misma idea de la salvación en situaciones críticas gracias a la creencia en el mundo de lo fantástico y del ensueño. En **The Mission** (Steven Spielberg, 1985) uno de los **Cuentos Asombrosos** escrito y dirigido por el director de **E.T.**, se relatan los apuros de un joven aviador de la Segunda Guerra Mundial atrapado durante un vuelo dentro de la carlinga de la ametralladora de un bombardero. Pese a los increíbles esfuerzos de sus compañeros por sacarle de allí, la tripulación se teme lo peor: el tren de aterrizaje ha quedado inutilizado durante el combate y el soldado morirá aplastado cuando el avión tome tierra. Pero el desafortunado aviador es un gran dibujante que desea trabajar para la Walt Disney cuando termine la guerra y, en el último momento, dibuja en su libreta un tren de aterrizaje. El prodigio se hace realidad y la tripulación comprueba que el mecanismo se ha reparado inexplicablemente. El avión se posa sobre la pista sin dificultad, pues en el tren de aterrizaje ha aparecido milagrosamente una rueda de color rosa que parece sacada de una historieta de dibujos animados. Sin la fe del aviador en la fantasía de sus dibujos, el protagonista hubiera perdido la vida.

En **You Gotta Believe Me** (Kevin Reynolds, 1986), otro relato incluido en la serie

Cuentos Asombrosos basado en una historia de Spielberg, un adulto sueña con una catástrofe aérea producida en el aeropuerto cercano a su casa. En un estado de ansiedad anormal, el personaje se presenta en pijama ante las autoridades del aeropuerto para prevenirles del accidente, pero le toman por un chiflado. La crisis nerviosa del extraño vidente alcanza la paranoia cuando reconoce a las mismas víctimas de sus sueños en unos viajeros personas que aguardan la salida de su vuelo. El personaje trata de advertirles de la catástrofe que va a producirse y las autoridades terminan por ordenar su expulsión del aeropuerto. En el último segundo, cuando el avión va a despegar, el extraño héroe salta sobre la pista y desvía un vehículo que iba a chocar inevitablemente contra el reactor.

De nuevo, encontramos un caso ideado por Spielberg en el que los sueños se hacen realidad y lo fantástico se funde con lo real. Los protagonistas de estos dos últimos relatos son adultos y, precisamente por ello, el director insiste en la necesidad de creer en la fantasía y en sus conexiones con nuestro mundo para resolver problemas sin solución humana. Así, la madre de Carol Ann en **Poltergeist** deberá introducirse en persona dentro del armario y penetrar en el mundo de los espíritus si desea recuperar a su hija; pero antes es necesaria una fe ciega en lo sobrenatural y en lo fantástico, en las cosas que no son de este mundo y que provocarían el escepticismo de cualquiera. Para que esta idea cobre más fuerza todavía, Spielberg suele enfrentar a sus personajes con apuros insuperables, la dificultad por excelencia: la muerte. En **E.T., el Extraterrestre**, Elliott creía con firmeza en los secretos de la Fantasía y consiguió vencerla.

5.5. El reflejo de la infancia y la fantasía en la técnica cinematográfica de *E.T., el Extraterrestre*.

Una de las mayores preocupaciones de Steven Spielberg durante la etapa de pre-producción de *E.T., el Extraterrestre* consistía en el aspecto y la atmósfera que la futura película debía ofrecer. El director era consciente de que su historia iba a transcurrir dentro de los cánones del género fantástico, y este factor condicionaba el resto de los elementos cinematográficos de la película. Spielberg no deseaba en modo alguno que el tema del relato quedara asfixiado por un diseño de producción deficiente. La amistad, la infancia y, especialmente, la fantasía, eran las claves principales que animaban una historia de profundas dimensiones. La *forma* debía enriquecer y facilitar los presupuestos del *fondo*. En otras palabras, el mensaje del guión debía transpirar fluidamente por cada una de las fibras del celuloide.

5.5.1. "Fantasía realista". Filmando lo cotidiano.

El principio básico de la fantasía que Spielberg imaginó para *E.T., el Extraterrestre* es algo paradójico: la "fantasía realista". El director deseaba contar una historia en la que el mundo real debía fundirse con el fantástico hasta el punto de configurar una sola cosa (del mismo modo que Elliott y E.T. llegan a fusionarse en una sola persona). Por este motivo, "el enfoque de Spielberg difiere sustancialmente de la forma en que han sido filmadas la mayoría de las películas de fantasía del pasado. Los productores de *El Mago de Oz* y *Peter Pan* recrearon deliberadamente una atmósfera que recordaba las bellas ilustraciones de cuentos de hadas que realizaron Rackham y Doré, pero Spielberg no quería recrear el País

de Nuncajamás en E.T." (57).

El director de E.T. trató de hacer creíble el embrujo fantástico que portaba consigo el extraterrestre y que envolvió la vida de los tres hermanos. Y lo consiguió sin tener que recurrir a decorados repletos de bambalinas, corchos pintados y cartón-piedra. "Quiero decir -manifestó Spielberg tras el rodaje- que las nubes del mediodía son blancas, no púrpura. Y entonces, si hay que buscar nubes, éstas han de ser blancas. Era muy importante que cualquiera que viera la película creyera realmente que E.T. podría aparecer en el jardín trasero de su casa, entrar en sus hogares y visitar a sus hijos (...) Trabajé muy duro para añadir un poco de *verdad urbana* o *suburbana* sobre las imágenes de fantasía" (58).

5.5.1.1. La vida familiar del *suburb*.

El guión *A Boy's Life* estaba escrito desde el punto de vista de Elliott, y esto suponía que la audiencia iba a introducirse en la historia a través de un niño de 10 años para vivir una aventura alucinante. E.T. debía llegar a cada uno de los espectadores por medio de Elliott. Este efecto nunca se hubiera conseguido si el protagonista no hubiera sido un niño normal que vivía en una casa corriente. Por este motivo, el ambiente familiar y urbano que rodeaba a Elliott había de reflejar en todo momento una atmósfera real, cotidiana. De esa forma, los sucesos extraordinarios producirían un impacto mucho más poderoso.

Ya nos hemos referido en apartados anteriores al *suburb* como marco del "hombre de la calle", personaje favorito de Spielberg, a quien el director sitúa siempre en situaciones

asombrosas. En *E.T.*, el realismo es un principio vital que sustenta los temas de la historia: sin él, la película sólo hubiera sido un maravilloso y lejano cuento de hadas, protagonizado por personajes extraordinarios pero inexistentes al fin y al cabo. Elliott no es un niño ideal: tan sólo es un chico con muchos problemas y ningún amigo; Michael tampoco es el hermano ideal que apoye en todo momento al protagonista: se burlará de él y le llamará "cuentista"; los padres de Elliott no son la pareja perfecta: están divorciados; la familia no vive en Disneylandia precisamente, sino en una ciudad residencial como la mayoría de los norteamericanos de clase media; *E.T.* se emborracha con cerveza, no con un néctar exótico; el extraterrestre no transporta a sus jóvenes amigos hasta su planeta para hacerles vivir allí una aventura inolvidable: la aventura sucede entre las paredes de uno de los miles de chalets californianos y las bicicletas no volarán hasta el País de Nunca Jamás, sino que lo harán por encima de los árboles del bosque cercano, con la vieja Luna como telón de fondo...

Spielberg trata de decir con *E.T.* que las historias de fantasía no tienen por qué suceder siempre a millones de años luz de la tierra que pisamos: lo fantástico puede suceder en cualquier momento, en nuestra propia casa. La pulcritud del director por recrear el realismo en esta película llega hasta los mínimos e insospechados detalles: "Deseaba que la película resultara muy realista. Eso quería decir que, si eran las diez de la mañana, el sol debía entrar directamente a través de las ventanas y persianas del dormitorio de Elliott, y la luz debía contrastar con el resto del cuarto, oscuro para el gusto de los chicos. El gusto de Elliott es el de un chico que crece en un *suburb*, con todos los adornos típicos de una habitación de *suburb*, como pósters misteriosos en las paredes y juguetes electrónicos sobre las mesas" (59).

5.5.1.2. La moda juvenil.

El realismo que ofrece el espíritu infantil y juvenil de la película es, sin duda, uno de los mejores logros. Mathison y Spielberg recrearon los gustos de los pequeños protagonistas gracias a sus modas, a sus aficiones y a los objetos que emplearon a lo largo de la historia. Así, los amigos de Michael comen pizza y juegan a un juego de rol, "Dragones y Mazmorras". Elliott viste camisa de cuadros desabrochada para lucir su camiseta deportiva y calza unas "Nike" rojas. La habitación del niño está repleta de muñecos, pósters y héroes espaciales. Michael juega al fútbol americano, tararea canciones de Elvis Costello y juega a los "asteroides", un primitivo vídeo-juego (estamos a comienzos de los 80). El autobús escolar transporta a una verdadera horda de estudiantes bulliciosos. La televisión ofrece espacios como **Sesam Street**, la maqueta de un tren eléctrico decora un ángulo del salón de la casa y no es extraño encontrar varios tebeos desperdigados por la cocina. Michael, haciendo honor a sus quince años, siente auténtica pasión por conducir el coche de su madre. Elliott, Michael y sus amigos dominan la **mountain bike**. Y, por supuesto, ni un solo chico falta a la fiesta de **Halloween** ataviado con su disfraz preceptivo.

5.5.1.3. Una pesadilla real.

En el tercer acto de la película, cuando los doctores tratan de investigar la enfermedad que aqueja a Elliott y a E.T., el realismo adquiere visos terroríficos. Spielberg trata de expresar la intromisión del mundo siniestro de los adultos en el mundo infantil mediante la transformación de la casa de Elliott en un hospital improvisado. Ciertamente, los hospitales

nunca han sido lugares acogedores para los pequeños. Por ello, la pesadilla más horrible de un niño podría ser despertarse y encontrar su habitación convertida en un quirófano repleto de doctores anónimos que manipulan cables, bisturís y toda suerte de instrumentos de "tortura médica".

Tras la impactante escena en que los hombres de la NASA penetran en el chalet de Elliott, ataviados con trajes de astronauta, la casa sufre una increíble metamorfosis. El resultado final es comparable a una visión apocalíptica: un chalet envuelto en plásticos gigantescos que protegen el ambiente exterior con una cuarentena singular, como si el hogar hubiera sido precintado por la *longa manus* adulta de un gobierno todopoderoso. Spielberg se refiere así al diseño de producción empleado en la escena para representar el resultado de la invasión que cometen los agentes del Estado en la casa de una apacible familia de clase media: "Gran parte del trabajo fue debido a un fantástico diseñador de producción, Jim Bissell, que apoyó nuestra idea [el realismo] pintando a todo el mundo de blanco: desde los trajes antisépticos de Deborah Scott, que eran blancos o azul pálido (los llamábamos trajes del cuarto desinfectado) al material científico que Bissell acondicionó y el cuarto de la cuarentena, decorado con las cortinas de plástico transparente que adornaban el salón, el comedor y la cocina, transformando en un improvisado hospital de campaña lo que antes era sólo una cocina. Casi podías oler el antiséptico" (60).

El terror en esta escena no procede de lo desconocido, de otro mundo siniestro o del "lado oscuro de la Fuerza". El resultado aterrador, la pesadilla que la familia de Elliott vive en su propia casa es provocada por seres de carne y hueso. Tal vez podría parecer prosaico que los auténticos "monstruos" de esta historia fantástica estén encarnados por funcionarios

de la Administración, pero Spielberg es coherente así con sus planteamientos iniciales de conseguir una historia de ambiente verosímil protagonizada por personajes reales, ya sean científicos, niños, profesores, policías, médicos o repartidores de pizzas.

5.5.2. La improvisación como técnica cinematográfica.

Otro de los aspectos que refleja la premisa realista a que nos referimos consiste en la técnica de la improvisación, que Steven Spielberg empleó en la dirección de los pequeños actores de **E.T., el Extraterrestre**. El realizador pensaba que los personajes infantiles y juveniles de la película -Elliott y los chicos de su clase, Gertie, Michael, Greg, Steve, Tyler- no debían actuar *como* si fueran chicos normales y corrientes: los pequeños actores ya lo eran y, por lo tanto, debían expresarse con su naturalidad personal. Por este motivo, Spielberg hizo algo que nunca hubiera consentido durante el rodaje de otras producciones: improvisar. Habitualmente, el director de Ohio se somete a las rigurosas indicaciones de los guiones antes de proceder al rodaje, aunque éstas puedan sufrir múltiples modificaciones previas. Películas como **En Busca del arca perdida** o **Encuentros en la Tercera Fase** contaron con laboriosos trabajos preliminares, en los que varios equipos de creativos concebían todas y cada una de las secuencias milímetro a milímetro en los **storyboards**, que esbozaban los planos de las escenas mediante dibujos.

Spielberg explicaba así el empleo de la improvisación a la revista **American Cinematographer**: "Pensé que los **storyboards** podrían asfixiar la reacción espontánea que los niños debían dar a las secuencias. Por eso, no hice **storyboards** a propósito, fuimos

directamente a escena, pasamos por ella cada día y al final hicimos una película tan cercana a mis propias sensibilidades y motivaciones como pude" (61). Los únicos **storyboards** que Spielberg diseñó para **E.T., el Extraterrestre** corresponden a las cuarenta y cinco escenas en que se trabajó con unos efectos especiales que ganarían el óscar, pues la Industrial Light and Magic -perteneciente a George Lucas- cobraba bastante dinero por cada toma.

Entre las escenas que los chicos improvisaron tomando el guión como punto de partida, se encuentra aquella que narra la lección que Elliott imparte a E.T. sobre las cosas de la Tierra. En esa secuencia, Henry Thomas describe lo que encuentra encima de la mesa de su cuarto con una sencillez y un candor nada habituales en un actor tan joven. A la fortaleza que Elliott posee gracias a su fe en la Fantasía se une la inocencia, reflejada en frases pueriles que acrecientan el interés del extraterrestre por los objetos terrícolas.

Robert McNaughton, que interpretó el papel de Michael, hizo gala también de su brillante espontaneidad en la escena en la que el hermano mayor descubre a E.T. en la habitación de Elliott. Según las indicaciones de Melissa Mathison en su guión, Michael debía mostrarse muy curioso e interesado ante lo que su hermano iba a enseñarle en breves segundos. Sin embargo, Robert McNaughton apareció finalmente en la citada secuencia como el típico hermano mayor irónico y escéptico ante las cosas que los pequeños toman muy en serio. Michael bromea sarcásticamente durante la escena... hasta que la estúpida sonrisa se le hiela en los labios mientras contempla al "duende". La sorpresa del hermano mayor hubiera ofrecido un impacto mucho menor si Robert McNaughton hubiera seguido el guión al pie de la letra.

Encontramos otros ejemplos de improvisaciones de los actores jóvenes en tres escenas más. Mientras Michael viaja al instituto en el autobús escolar, los chicos que se encuentran a su alrededor entablan una guerra de papeles, carpetas y bolígrafos, algo usual en los vehículos escolares de todo el planeta. Esta actitud de los estudiantes tampoco estaba prevista en el guión, por lo que es muy fácil imaginarse a Steven Spielberg dirigiéndose a los pequeños actores para animarles a practicar una de sus aficiones favoritas. La secuencia que relata la fiesta de disfraces de la noche de **Halloween** (sensiblemente recortada en la película) también manifiesta la espontaneidad de los pequeños extras, disfrazados de seres monstruosos. Por último, podemos encontrar otro buen ejemplo de la espontaneidad de los jóvenes intérpretes en la escena en que Elliott, Michael y sus tres amigos huyen con E.T. en sus **mountain bikes** para escapar del acoso de los hombres de la Administración. Los actores tuvieron que hacer alarde de sus habilidades sobre la bicicleta -a lo cual estarían, seguramente, acostumbrados-, y actuar durante el vuelo sobre los tejados del **suburb** como si realmente estuvieran disfrutando de un viaje tan insólito.

La improvisación no es una técnica sencilla, no se trataba de un capricho, y sus resultados no siempre son satisfactorios. Gracias a esta forma de llevar la dirección de actores, Spielberg consiguió que los pequeños realizaran una interpretación llena de frescura y naturalidad que, además, enriqueció el realismo con que el director concebía su relato de fantasía: "Improvisando E.T. se obtuvo una película muy espontánea, llena de vitalidad... Me di cuenta de que no necesitaba los **storyboards** para un filme tan humilde como E.T. Nunca improvisaría en una segunda parte de **En Busca del arca perdida**, pero sí podía hacerlo con una película más personal como E.T., que trataba esencialmente sobre las personas y sus relaciones" (62). La partida de un juego de rol, la actitud de un niño aburrido

en clase de Biología, la batalla sin cuartel en el autobús de colegio o la fiesta de disfraces de **Halloween** son situaciones que un adulto no puede imaginar con perfección: es necesaria la intervención espontánea de sus protagonistas infantiles y juveniles, pues esas situaciones forman parte de su entorno vital. Nadie sabe mejor que ellos cómo se desarrollan, mucho menos un adulto.

Aparte de los momentos en que los jóvenes actores escenificaban secuencias propiamente cotidianas, a Spielberg le interesaba que la relación de Elliott, Michael y Gertie con el extraterrestre no fuera artificial en modo alguno. El proceso que se produce en cada uno de los muchachos sigue las fases miedo-curiosidad-amistad-cariño con mansa fluidez gracias a las aportaciones de cada uno de los actores a la representación. El director sabía muy bien que, para conseguir este éxito interpretativo, era necesario que los actores se encontraran a gusto en el rodaje y supo ganarse enseguida la amistad de Henry Thomas, con quien jugaba con un vídeo-juego entre escena y escena. A este respecto, Philip Taylor comenta lo siguiente sobre el trabajo de Spielberg como director de actores: "Demostró, o consolidó, su habilidad para dirigir niños. Algo que pocos realizadores han igualado al producir películas familiares de fantasía para chicos de todas las edades. Spielberg recordó el consejo que Truffaut le había dado durante el rodaje de **Encuentros en la Tercera Fase**: los niños son los actores ideales porque resultan muy intuitivos al prestar ayuda, no están condicionados por su "ego" y siempre desean pasar un buen rato" (63).

Henry Thomas trabajó durante más de ocho semanas con un muñeco electrónico de plástico que se convertía en E.T. al grito de "¡acción!", pero su actuación a lo largo del rodaje fue tan extraordinariamente realista que el pequeño actor derramó lágrimas verdaderas

en la escena de la despedida, en la que se abraza al extraterrestre. En ese momento, Henry Thomas se sentía Elliott realmente y pudo experimentar con sinceridad el dolor del personaje que encarnaba en ese momento. Las lágrimas de Henry Thomas son la mejor prueba del triunfo de Spielberg al emplear la técnica de la improvisación espontánea, y una manifestación patente de la actividad de la Fantasía en los niños, ya se trate del personaje de un guión (Elliott) o de un actor de 10 años (Henry Thomas).

A propósito del realismo y la verosimilitud que el director de Ohio deseaba para E.T., David Kaufman afirma: "El filme es pura fantasía real, un homenaje a la imaginación más despierta. Nos permite soñar, y quizá en lo más hermoso de los sueños, nos hace creer lo que estamos viendo. Spielberg odia el sentido de la sugerencia. El suyo es un cine directo, que pretende ganar el afecto a través de la naturalidad. E.T. es legendariamente fiel a los principios que rigen el cine. No es una película que represente a nada o a nadie, toda su simbología es infundada. La ternura de todos y cada uno de los personajes es lo que, en definitiva, la sobrevalora" (64).

5.5.3. Fórmulas que demuestran la oposición entre dos mundos.

El contraste entre el mundo de los adultos y el de los niños es otro de los aspectos que mejor se refleja en la técnica cinematográfica de E.T. Ya nos hemos referido anteriormente al tratamiento siniestro que Spielberg da a los personajes mayores de la historia, hasta el punto de que ninguno de ellos muestra su rostro a los espectadores hasta el acto final de la película. Recordemos también que, en el guión de Mathison, los adultos

no tienen nombre propio excepto Mary, y el científico de las llaves que lidera el grupo de investigadores de la NASA (Peter Coyote) es conocido lacónicamente con el sobrenombre de Keys.

Allen Daviau, responsable de la fotografía de **E.T.**, quiso rodar las escenas protagonizadas por adultos con un tratamiento especial de la luz. Daviau había conocido a Spielberg a finales de los 60 y los dos se hicieron amigos a propósito del rodaje de **Amblin**, el primer cortometraje en 35 milímetros del director de Ohio, gracias al cual consiguió su primer contrato con la Universal. Allen Daviau se había encargado de la fotografía de la producción *amateur*, y Spielberg todavía recordaba su sensibilidad artística a la hora de crear atmósferas hipnóticas, su inclinación hacia los contraluces y el encanto de las escenas que ambientaba. Aunque hacía casi trece años que no habían vuelto a trabajar juntos, el director pensó que Daviau era el tipo de profesional que podría encajar en una producción tan intimista como **E.T.**

Allen Daviau era un director de fotografía autodidacto: nunca había pisado una escuela de cine y había aprendido toda su técnica visitando estudios y viendo realizadores profesionales en acción. Mientras concebía su nueva película, tal vez Spielberg recordó la ilusión que acompañó a los dos amigos durante los momentos del rodaje de **Amblin** y deseó revivirlos en una nueva aventura.

En 1981, Daviau era un maestro con la luz y las lentes, y así lo demostró al matizar los contrastes entre los mayores y los niños. Las secuencias protagonizadas por adultos se desenvuelven con los contraluces a los que Daviau era tan aficionado. A él se debe la

apariencia terrorífica de los científicos de la NASA en el bosque, mientras persiguen a E.T., de forma que el espectador tiene la impresión de que el extraterrestre es acosado por una horda fantasmagórica de espectros. También fue el director de fotografía quien armó a los hombres de la NASA con potentes linternas que arrojaban deslumbrantes chorros de luz sobre el alienígena y sobre los propios espectadores. Gracias a un continuo juego de luz y penumbra, Daviau consiguió imprimir un ambiente misterioso a las escenas aterrantes que relataban la progresiva intromisión de los adultos en la vida de los tres chicos y del bondadoso extraterrestre.

Recordemos la secuencia en que Mary abandona su casa y sube a su coche para buscar a Elliott durante la noche de **Halloween**. Segundos después, los científicos penetran en el chalet y, aunque en ningún momento se comprueba explícitamente la presencia física de los adultos, el espectador sabe que se encuentran allí gracias al juego de luces y contraluces por el que los objetos cercanos a la habitación de Elliott parecen cobrar vida: los cables se mueven y se desenrollan solos hasta aprisionar una silla contra la pared del pasillo; los rayos de luz desfilan por las paredes; las linternas de los científicos iluminan terroríficamente los muñecos y juguetes de Elliott, que proyectan sus sombras temblorosas sobre la pared... y, en la oscuridad, brillan los ojos llameantes de una calabaza-fantasma, símbolo típico de **Halloween**.

Uno de los recursos que se empleó en la película para subrayar el contraste entre niños y adultos consistió en la altura a la que se mantuvo el objetivo de las cámaras durante la mayor parte del rodaje. En efecto, Spielberg quiso que las lentes captaran el campo de las escenas desde el punto de vista de un niño de diez años. De esa forma, el público tendría la

impresión de que unos ojos infantiles observaban la vida y sus avatares. El director deseaba demostrar con este efecto que la historia se relataba según la clave de la fantasía infantil que anima el espíritu de E.T.

El propio Steven Spielberg explicó el procedimiento de esta técnica a lo largo de una entrevista con George E. Turner: "La cámara estaba en todo momento sobre la guía y los objetivos casi siempre rondaban a la altura de nuestros pies, 8 pulgadas sobre el suelo. Hay un buen número de techos en la película porque a menudo los chicos miran hacia arriba, especialmente desde el punto de la mirada de Elliott hasta el nivel de la de su hermano mayor. Siempre mantuve la cámara algo más baja de lo habitual porque el eje coincidía con el punto de vista de Henry Thomas, y el punto de vista de E.T. era más bajo todavía: 2 pies y 9 pulgadas sobre el suelo. Por esta y por otras razones decidí no mostrar los rostros de los adultos excepto el de Mary, la madre, a la que no considero una persona mayor sino un niño más en la casa. Ella era como alguien a quien se puede confiar un secreto. Sin embargo, evité mostrar al profesor de Biología, al policía y a los otros adultos extraños que aparecen al final de la película, cuando nos enfrentamos con los doctores y científicos" (65).

En el último acto de la película, cuando la acción se traslada al hospital improvisado en la casa de Elliott, tiene lugar el choque inevitable entre los dos mundos. El pequeño protagonista y el extraterrestre se enfrentan entonces a los intereses de los adultos en medio de un decorado espeluznante para el gusto de los niños. Hasta ese momento, el espectador sólo podía apreciar de modo parcial la presencia de las personas mayores: habitualmente, los planos ofrecían aspectos de los adultos desde la cintura hasta los pies y, ocasionalmente, las manos. Así, el profesor de Biología sólo muestra sus piernas, sus brazos y su voz mientras

pasea entre las mesas de los alumnos. El agente de policía que conversa con Mary sólo enseña parte de su uniforme, pista suficiente para advertir su identidad. Spielberg quiso que los adultos fueran delatados por sus piernas, que penetran en los ambientes infantiles según el modo tradicional con que las personajes mayores hacían su entrada en los **cartoons** norteamericanos: los pequeños se mueven en un estrato que apenas llega a los sesenta centímetros, y es a esta altura donde se desenvuelven sus fantasías.

Así lo explicaba el propio Spielberg: "Era muy importante para mí que los adultos no formaran parte del mundo de los niños. Claramente, no tienen identidad hasta el momento crucial de la historia. Recuerdo los dibujos animados de la Warner Brothers y la Metro Goldwyn Mayer, de Chuck Jones, Fritz Freleng, Tex Avery, de todos los grandes dibujantes de los 40. A menudo elegían pequeños personajes -casi siempre gatos y perros-. Pero nunca se veía un adulto. Sólo podías ver sus piernas... ¡Pero nunca veías al personaje! Y me acordé de que, si un adulto profanaba el mundo de los dibujos animados, se cometía un terrible error. Entonces establecí un símil con aquello" (66).

5.5.4. El apoyo de la fotografía.

La técnica fotográfica de Allen Daviau fue, realmente, un elemento decisivo a la hora de crear el ambiente característico que rodeaba a Elliott y a sus hermanos. El director de **E.T.** puso un interés especial en que la fotografía prestara un encanto mágico especial a las escenas genuinamente infantiles, pues pensaba que la luz era un elemento barato que ofrecía múltiples posibilidades creativas: "No teníamos miles de extras a nuestra disposición, pero

contábamos con la luz, el sol y la textura del color para trabajar con ellos: dejamos que la luz diera a la película el valor de producción. Por eso, en este filme -más que en otros que he dirigido- la luz presta mucho valor a la obra. La luz pone más dinero en la pantalla que los extras o los coches. Como director, creo que he prestado más atención a ésta en *E.T.* que en otras películas" (67).

El empleo de la luz fue una tarea complicada durante el rodaje de *E.T.*, dado que buena parte de las escenas de la película ocurre en interiores en penumbra o de noche. La técnica fotográfica de Daviau se acusa en algunas escenas memorables, como la que narra la primera comunicación entre Elliott y E.T. en la habitación del niño por medio del juego de imitaciones, o la secuencia en la que Elliott imparte su lección al extraterrestre sobre los objetos que se encuentran encima de la mesa del cuarto.

Spielberg deseaba dotar de una iluminación especial las escenas infantiles que sucedían dentro del armario de Elliott, pues se trataba de un marco muy relacionado con la propia infancia del director. Spielberg concebía el closet, la *casa de E.T.*, como "una especie de mágico país de maravillas", y se refería así a la creación del ambiente infantil en el interior del armario: "Nos tomamos mucho trabajo en estilizar todas las tomas que sucedían dentro del closet. Allen tuvo la idea de colocar un paño amarillo sobre la lámpara del armario para que todo estuviera acariciado por una especie de peculiar puesta de sol. Y yo quise que se instalara dentro una ventana de cristal pintado, una vidriera que permitiera arrojar una lluvia de colores en el interior. Así, la magia de E.T. podría continuar en el único lugar donde viviría hasta que pudiera llamar a su casa, dos semanas más tarde. Por eso decidimos que el armario fuera un escondite mágico, mientras otros cuartos de la casa resultaban

brutalmente dramáticos y no daban la impresión de que en la casa se estuviera rodando una película de fantasía moderna" (68).

La utilización de la luz en *E.T.* fue algo más que un mero recurso circunstancial. Allen Daviau no trató la fotografía como un efecto estilístico dentro de la narración audiovisual: la luz era un lenguaje, una forma de relatar lo mismo que ocurría en la escena a través de unas sensaciones propiciadas por un código de colores, sombras, destellos y contraluces. De esta forma, Daviau consiguió establecer una unión entre el mensaje de cada secuencia y la luz, que ofrecía unas posibilidades narrativas de sugerente belleza plástica.

Spielberg concedía tal importancia a la fotografía en *E.T., el Extraterrestre* que no le importó romper la continuidad de tiempo durante el clímax de la historia, en el momento en que tiene lugar la huida de los chicos con E.T. hacia la nave espacial. El extraterrestre muere a las 15 horas 36 minutos, resucita poco tiempo después y Elliott consigue sacarle de la casa. A partir del fallecimiento de E.T., la película transcurre con tiempo real, sin soluciones de continuidad que presupongan el paso del tiempo. Sin embargo, a pesar de que a las 15.36 el sol apenas ha iniciado su declive, E.T. y los chicos llegan al claro del bosque en pleno crepúsculo, cuando tan sólo han pasado dieciséis minutos de tiempo real desde la muerte del extraterrestre. Spielberg justificaba así el hecho: "Tomamos una licencia de cierto tiempo con esa parte de la película [pues cuando se produce la escapada de la policía ya es el final de la tarde y casi empieza a oscurecer] pero era muy importante, según creía, dar un color rosáceo a la escena de despedida entre E.T. y Elliott" (69). Para lograr este efecto, Spielberg no dudó en acelerar el camino del sol hacia el atardecer.

Allen Daviau fue también el encargado de solucionar otro de los problemas planteados por Steven Spielberg durante el rodaje. El director deseaba que el espectador no contemplara el rostro de E.T. hasta que no hubieran pasado al menos veinticinco minutos de película. Sin embargo, según el guión de Melissa Mathison, el extraterrestre debía aparecer hacia el minuto tres del filme, en el transcurso de la primera escena, cuando los alienígenas investigan la flora del bosque junto a su nave. Daviau confesó que tuvo que ingeniárselas para iluminar las tomas de los veinticinco primeros minutos de la película, de forma que la luz incidiera indirectamente sobre la criatura espacial para que el público no advirtiera las facciones de su rostro. Este efecto se consiguió mediante el uso de una multitud de pequeños puntos de luz independientes y de láminas de aluminio que reflejaban y desviaban la luz. El resultado final fue que, hasta el encuentro definitivo entre el niño y E.T., el extraterrestre no fue más que un misterioso bulto a contraluz que se arrastraba en la oscuridad y trataba de eludir todos los puntos luminosos que salían a su paso: los faros del automóvil de los científicos, los rayos de sus linternas y las luces de la nave espacial.

Una vez revelados los rasgos faciales de E.T. al público, Allen Daviau empleó distintos tipos de haces de luz para iluminar al personaje según el ambiente y la situación de la escena. Gracias a su dominio de la técnica fotográfica, Daviau consiguió que las expresiones del rostro de E.T. pasaran de cuarenta a más de ochenta. El alienígena no sólo era capaz de ofrecer una mirada triste, sino *extrañamente* triste o *patéticamente* triste. La luz contribuyó a realizar el milagro de animar un muñeco electrónico y de doblar las posibilidades expresivas que había previsto la tecnología de su constructor. El resultado final fue más que satisfactorio, pues E.T. parecía realmente un ser de carne y hueso.

ABRIR CONTINUACIÓN CAP. 5

